



UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

MÁSTER EN CINEMATOGRAFÍA

**FEDERICO FELLINI Y EL SURREALISMO.  
ANÁLISIS FÍLMICO DE *IL CASANOVA*.**


Presentado por:  
**D<sup>a</sup>. Lidia Belmonte Navarro**

Tutor:  
**Dr. Pedro Poyato Sánchez**

Curso académico 2012 / 2013

D./Dña.: Pedro Poyato Sánchez, tutor del trabajo titulado Federico Fellini y el surrealismo. Análisis filmico de *Il Casanova*,  
realizado por el alumno/a Lidia Belmonte Navarro ,  
INFORMA que dicho trabajo cumple con los requisitos exigidos por el Reglamento sobre Trabajos Fin del Máster en Cinematografía para su defensa.

Córdoba, 10 de Diciembre de 2013.

Fdo.: 

# ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	1
2. OBJETIVOS.....	2
3. METODOLOGÍA.....	4
4. SURREALISMO Y CINE. UNA RELACIÓN PERVERSA.....	8
5. A PROPÓSITO DE FELLINI.....	16
6. IL CASANOVA.....	19
7. LA SEXUALIDAD FELLINIANA ES SURREALISTA.....	22
7.1. Las muñecas surrealistas. Maniqués y autómatas.....	22
7.2. Gradiva y la búsqueda de la diosa total. La muñeca de <i>Il Casanova</i> .....	32
7.3. La mujer-total en la obra Felliniana.....	38
7.4. La mantis religiosa. Del mito surrealista al texto felliniano.....	45
7.5. El burdel como espacio surrealista. Mujeres hipertrofiadas.....	52
7.6. El espectador/Voyeur.....	61
8. ICONOLOGÍA FELLINIANA Y SURREALISMO: UN MARIDAJE POSIBLE.....	66
9. LO REAL-IMAGINADO. EL SUEÑO DE GIACOMO CASANOVA.....	74
9.1. Roland Topor, el artista surrealista que dibuja el sueño de Casanova.....	78
9.2. El estado onírico de Casanova y el psicoanálisis.....	82
10. CONCLUSIONES.....	89
11. BIBLIOGRAFÍA.....	93

## 1. Introducción

En el presente trabajo analizaremos los aspectos fundamentales de uno de los movimientos vanguardistas más significativos para el arte del S.XX, el surrealismo, dentro del contexto cinematográfico y daremos cuenta a través del análisis textual de la obra de Federico Fellini de la influencia que dicho movimiento marca en las películas del autor.

A través del estudio de la poética surrealista y de las teorías más importantes que formaron parte del movimiento trazaremos un camino que proyecta una sombra alargada en el mundo fílmico felliniano. El film que analizaremos más ávidamente en este recorrido será *Il Casanova*, ya que entendemos que la riqueza de su contenido proporciona todas las claves para estudiar las relaciones, que con base en el surrealismo, han ido evolucionando a través de elementos que se hunden en una tradición arqueologizante y recorren el mundo de las artes plásticas y la poesía automática.

Fellini, entre otras cosas, recoge mucho de los mitos surrealistas que dieron forma al movimiento bretoniano y que causaron tanto impacto en la aburguesada sociedad del siglo XX, nos interesa la manera en que esos mitos han sido reconvertidos y reconstruidos en un lenguaje de autor.

La estructura del trabajo se divide en seis partes. En primer lugar, sentaremos las bases de la relación entre el cine y el surrealismo, punto argumental y referencial del que partiremos para tener constancia del marco teórico que tratamos. Tras hacer una valoración del estado de la cuestión, la segunda parte se ocupará de la figura del director Federico Fellini, aportando algunos datos autobiográficos pero centrándonos en la actitud creadora del artista, en su capacidad para realizar unas obras fílmicas que están consideradas dentro del marco de cine de autor. Después de este acercamiento al cine, el surrealismo y el director que nos ocupa, nos parece apropiado entrar directamente en un cuestión más particular. La generalidad de los primeros apartados nos conducirá, por tanto, al análisis de la obra cinematográfica que hemos seleccionado, *Il Casanova*.



A continuación desarrollaremos el punto clave de nuestra investigación, basado en el análisis textual de dicha obra en relación con la poética surrealista. El grosor de este apartado recoge la relación de la sexualidad surrealista con la obra felliniana, que quedará ampliamente tratado en seis epígrafes que recogen los mitos de la mujer más importantes del movimiento. Tras este pormenorizado estudio describiremos la relación entre la iconología en la obra de Fellini con el surrealismo, que es consecuencia directa del estudio anteriormente formulado. Finalmente, cerraremos el trabajo con el análisis de una de las partes más significativas del film que bajo nuestro criterio le da sentido a las ideas anteriormente desarrolladas pues, a través del mundo onírico de Fellini sintetizaremos la esencia misma del surrealismo.

## 2. Objetivos

El objetivo principal de este trabajo es demostrar las relaciones que existen entre la obra cinematográfica de Federico Fellini y las teorías del surrealismo. La obra de *Il Casanova* supuso la revelación directa del trabajo que nos ocupa. A través del universo que Fellini desarrolla en la misma y en base a la poética significativa que subyace tras sus imágenes, surge la evidencia de que dichas significaciones podían ser extrapolables a la compleja poética del movimiento bretoniano, específicamente, a las teorías en torno a la sexualidad y a la relación tormentosa del mismo con la imagen arquetípica de la mujer. Dichas teorías también aparecen en algunas de las obras plásticas más características del movimiento, y en algunos artistas la consecución de éstas y los elementos que manejan son análogos a las imágenes fílmicas de Fellini. Estas relaciones pretenden ser ejemplificadas claramente a través de la poética de dichos autores, con sus escritos y en ocasiones, con las obras que directamente crearon en el período surrealista. Nos parece oportuno traerlas a colación porque son referentes directos de las ideas que Fellini trata, además, nuestra hipótesis inicial se ve reforzada cuando descubrimos que en la obra fílmica del *Casanova*, algunas de las imágenes del momento onírico del film han sido desarrolladas por Topor, un artista que basó sus creaciones en el dadaísmo y el surrealismo.

En las obras de Federico Fellini no hay ni una sola relación amorosa o sexual que esté dentro de la normalidad. El deseo de sus personajes, sobre todo de los hombres, adquiere una complejidad absoluta, un deseo que al igual que en los surrealistas,

aparece plagado de contradicciones y de convencionalismos heredados con respecto a la imagen femenina. El acto amoroso en Fellini siempre encierra un lado complejo, con claras reminiscencias a las teorías psicoanalíticas, a las relaciones del individuo con el deseo, a las pulsiones. Fellini era consciente de estas teorías porque conocía expresamente el psicoanálisis freudiano, aunque su referente directo fue la teoría de Jung. Cuando estas relaciones empiezan a comprobarse, los hilos que conectan la figura del creador con el mundo del surrealismo empiezan a ser cada vez más numerosos. En el presente trabajo, pretendemos, pues, desentrañarlos.

También las declaraciones del propio autor nos aportaron la clave para perseguir nuestra premisa inicial; Fellini se declara seguidor del mundo del sueño, lo onírico y lo real en sus obras queda mezclado en un espacio mitificado que en el caso del Casanova, está completamente velado. En base a sus imágenes, a la claridad con la que en ellas se refleja que el mundo felliniano dilata emotivamente cada uno de sus recursos, estilizándolos hasta la saciedad para tornarlos formas sígnicas referenciales, admitimos que Fellini se encuentra muy cerca de la búsqueda de la premisa inicial que Breton formulara en el *Primer Manifiesto*; esta es, acabar con la lógica que quiere aplastar el inconsciente del individuo y convertirlo en mero seguidor de lo establecido y apostar por el mundo del sueño como el único espacio que verdaderamente merece la pena cohabitar.

Con las imágenes textuales del *Il Casanova*, establecemos que Fellini, como la poética del surrealismo, apuesta por la búsqueda de lo oculto, por la asociación de imágenes que provienen directamente del mundo del inconsciente y , por otra parte, de lo mágico-maravilloso que se esconde tras los objetos que, cotidianamente utilizados, nos pasan inadvertidos. Además de esto, el director utiliza recursos claramente relacionables con dicho movimiento vanguardista, tal es el trato de extrañamiento con respecto al paisaje o la inclusión de elementos ajenos a la normalidad.

Su ironía cómica y la tendencia a la conversión del rostro en máscara nos aporta otra de las claves para establecer dicha asociación. El trato de las perversiones sexuales en sus obras y las pulsiones depravadas asociadas al deseo más lascivo son una constante, así como la tendencia a sacralizar el cuerpo de la mujer o convertirla en vulgar prostituta,

estas conexiones fueron propiciadas ya por el mundo surrealista, donde todo giraba en torno al deseo masculino.

En definitiva, queremos relacionar las premisas principales del movimiento surrealista y sus teorías asociadas a la imagen femenina y al mundo onírico con la consiguiente importancia concedida al psicoanálisis, con la imagen fílmica de un autor que ha conseguido reconstruir este lenguaje, adaptarlo a su propia capacidad creativa.

### **3. Metodología**

En nuestro análisis textual trataremos las imágenes de forma autónoma para esclarecer a través de ellas el discurso simbólico que entrañan, analizaremos las fotografías de la obra fílmica descomponiéndolas, haciendo de ellas una suerte de cadáver exquisito al más puro estilo del movimiento surrealista, llegando a través de la escisión de las mismas a la fotografía como portadora de la huella que registra a través de la cámara, de forma mecánica pero totalmente ávida, los restos de realidad velada. Trataremos las fotografías pues, como imágenes retinianas que aún sin ser perceptivas sí han captado la huella que es inherente a lo reflejado.

Para Roland Barthes<sup>1</sup> el primer estadio de la fotografía transmite un mensaje análogo de la realidad pero es imposible que dicha realidad sólo devenga en representación y he aquí la clave de nuestro discurso, cualquier representación analógica, ya sea en el cine, la fotografía o las artes, es susceptible de sufrir una interpretación suplementaria que aportará un significante distinto en cada caso y que determinará un mensaje específico.

Enlazando el discurso de Barthes con el del autor Pedro Poyato entendemos que la imagen retiniana, al igual que la imagen fotográfica, nunca está exenta de ser interpretada, llegando a través de la misma a unos significantes que aportan un discurso, a través de enunciados semánticos, de interpretaciones basadas en los códigos de representación o encadenando dicha imagen fotográfica a otras. En palabras de dicho autor y al hilo de nuestro discurso:

---

<sup>1</sup> BARTHES, R., *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós, 2002, p. 13.

“...además de sometida al significante, la fotografía puede también ser investida de una gestalt, de una buena forma, donde el deseo de quien la mira pueda reconocerse. Es decir: la fotografía también puede seducir, tal es el caso de la imagen delirante [...] imagen que, en lo fundamental, no es leída por el espectador, sino reconocida como identificadora”<sup>2</sup>.

Es decir, el contenido discursivo de la fotografía comporta un carácter polisémico; por una parte la gestalt, con el significante que procura el discurso, pero, existe un componente radicalmente adherido que no es otro que la relación directa con el material en sí, la fotografía pura, y además, la relación con lo imaginario, que nos interesa fundamentalmente en nuestro trabajo por la relación directa con el psicoanálisis freudiano, las imágenes ligadas directamente al Yo primario. En conclusión, en la fotografía se interrelaciona lo matérico, lo discursivo y lo imaginario, las tres premisas teóricas que configuraran el texto cinematográfico.

La versatilidad del texto cinematográfico reside en que se pueden conformar a través de su análisis una red de significantes muy variados, pero no obviaremos en nuestro análisis de las imágenes fellinianas la vertiente fundamental que aportará luz a nuestro estudio, esto es, las imágenes delirantes, que como señala Poyato portan en sí mismas lo imaginario despertando en el espectador la seducción y el deseo. No solamente de semiótica se compone el texto cinematográfico, el texto de Fellini es un claro ejemplo de que el mundo delirante se transcribe en imágenes seductoras.

En base a este análisis textual, relacionaremos las obras fílmicas de Fellini con los preceptos fundamentales que han estudiado sendos autores a propósito del discurso surrealista. En una primera parte, esbozaremos las bases fundamentales de la relación tormentosa entre surrealismo, como movimiento de vanguardia, y el cine. Ofreceremos a partir de los estudios más significativos, sobre todo de la obra de Sánchez Biosca y Sánchez Vidal, estos controvertidos puntos de encuentro que a lo largo de la historia de las vanguardias se han dado en el medio cinematográfico, en ocasiones de forma

---

<sup>2</sup> POYATO, P., *Las imágenes cinematográficas de Luis Buñuel*. Valladolid, Caja España, p. 17.

evidente, incluso con el apoyo del líder Breton, y en otras a través de referencias más veladas que nos propondremos advertir.

Después de este necesario recorrido, abordaremos directamente al autor que nos ocupa, Federico Fellini y la obra fílmica que será la encargada de mostrarnos unas imágenes en las que vemos claramente las bases teóricas y plásticas del surrealismo. Las hipótesis que manejamos vienen secundadas por muchos autores que han entendido que, aunque obviamente las obras de Fellini no pueden ser catalogadas de un vanguardismo puro, presentan sendos elementos que nos conducen directamente a las poéticas nacidas en los años 20. El discurso de Colón Perales a estos efectos será sumamente esclarecedor para nuestro cometido, así como el de Kyrou o Kezich, en los que también hemos encontrado esbozos y pinceladas de esta complicada relación que hemos querido desentrañar.

El análisis de las imágenes fílmicas de *Il Casanova* seguirá una línea basada por una parte, en las teorías surrealistas de los manifiestos que redactara Breton, y por otra, en toda la poética de los principales componentes del grupo bretoniano que en su literatura arrojaron luz en más de una ocasión a las bases fundamentales del movimiento. A través del estudio de estas obras, surge la inmediata necesidad de establecer una relación directa entre la poética surrealista y la visión de la sexualidad y la mujer. Encontramos que dichas teorías son absolutamente extrapolables al texto felliniano.

La obra de Ghautier *Surrealismo y Sexualidad*, ha sido clave para desarrollar esta idea, pues, así como la relación entre el sexo y los surrealistas era tormentosa, también Fellini presenta estas desavenencias en sus películas, en las cuales no existe ningún acto sexual dentro de la normalidad establecida. Su deseo siempre entraña algo más oscuro, más profundo, que queremos desarrollar.

La elección de este film no es casual. Entendemos que de toda la producción artística felliniana es la obra que más directamente presenta todos los elementos que nos interesan para nuestra investigación. No sólo es clave para marcar las relaciones con el surrealismo sino que además, dentro de la producción del director, ha sido entendida como la obra total, el punto más álgido que pudo lograrse en su universo propio, en palabras de Monti es *il totale artificiale*, la obra donde todo su discurso emotivo, memorialístico, autobiográfico si se quiere, queda expresado.

Le concederemos principal importancia al análisis de la mujer y la imagen de la misma en las obras de Fellini, a través de todos los mitos en torno al cuerpo femenino que los surrealistas marcaron con un inventario basado en la idealización absoluta de la mujer como objeto total, cobertor de todas las necesidades. Esta idea, que arrastra una componente moral-católica reside, en cierto modo, en el discurso felliniano.

Analizaremos además, la tradición de lo fantástico, lo onírico y lo imaginativo en la obra fílmica, a través de los referentes que directamente se presenten en *Il Casanova* y que nos conducirán directamente a las relaciones de Fellini con el mundo de los sueños, más concretamente, la importancia que concede al psicoanálisis y al mundo de lo desconocido y lo oculto. Su trato expresivo y emocional del paisaje así como la manera de tratar los elementos que lo componen nos proporciona otra vía directa para relacionarlo con la imagen surrealista, que desmenuzaremos en la iconología felliniana.

A través de imágenes asociativas que se enmarcan en un film que ha abandonado ya el sistema narrativo clásico, el autor nos acerca a objetos a los que ha otorgado nuevo sentido, la presencia de los mismos provoca en el espectador una fuerte revelación contra su sentido cotidiano, lo cual hace que la idea del extrañamiento en base a lo establecido sea interrogada, algo que comenzó a través de la poética surrealista y de su desprecio por el mundo de la razón aburguesada. Basándonos en los escritos del propio Federico Fellini y en otros autores que trataron de sintetizar y explicar su poética, tal es el caso de Alfieri, ofreceremos argumentos, que entendemos, son claves para reforzar esta hipótesis.

En cuanto al análisis de obras plásticas, nos interesaremos de manera extraordinaria en los diseños de Roland Topor, artista surrealista que colaboró directamente en la obra de *Il Casanova*, y que refuerza nuestra premisa inicial, pues en ellos se recogen toda la esencia del movimiento unida a la visión del sexo femenino y la mujer como objeto total, recurso que Fellini explota expresamente para este film.

En definitiva, será el análisis textual pormenorizado de la obra de *Il Casanova* el que nos conduzca, a través de sus referentes textuales a un terreno en que el universo felliniano y el surrealismo se encuentran.

#### 4. Surrealismo y Cine. Una relación perversa.

El surrealismo es un movimiento esencialmente vitalista que se enfrentó al racionalismo y al positivismo dominante en el discurso burgués desde mediados del siglo XIX. Breton definió el movimiento ajeno a toda preocupación moral y estética, pero a pesar de la premisa que dictó, el surrealismo quiso intervenir directamente en la existencia, en la vida. Porque desde el principio intenta conciliar aquella propuesta de Rimbaud que hablaba de la necesidad de cambiar la vida con aquella otra de Marx, según la cual había que cambiar la historia. Cambiar la vida y cambiar la historia, esas dos propuestas para los surrealistas eran indisociables. Según explica el propio Breton el surrealismo quería acabar con las disociaciones, las dicotomías que habían marcado la civilización occidental, sobre todo en época moderna. Querían acabar con el enfrentamiento entre el sueño y la vigilia, entre la razón y la imaginación, entre la rebeldía y la revolución.

Tanto Breton como todos los militantes del surrealismo defienden el poder revolucionario de los sueños. El sueño no es una vía de escape, ni una forma de evasión, sino el camino más directo hacia la transformación revolucionaria de la sociedad. En la ya célebre y pronunciada definición del surrealismo en el *Primer Manifiesto* observamos el vínculo directo con la teoría de Freud, que trataremos en sendas ocasiones, y la asociación libre de ideas:

“Surrealismo es automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral”<sup>3</sup>.

El surrealismo surge como desprecio por la tradición de la estética ortodoxa, con una influencia determinante de los estudios del psicoanálisis, como hemos venido comentando, con la consiguiente importancia del mundo del inconsciente. Los surrealistas trataron de traducir en imágenes los incomprensibles lenguajes del sueño, sin interferencias y sin control por parte de la consciencia, enemiga del desarrollo liberador del hombre, que para ellos era el único medio de alcanzar la revolución.

---

<sup>3</sup> BRETON, A., *Manifiestos del surrealismo*. Madrid, Guadarrama, 1969, p. 34.

No parece desprovisto de sentido enlazar la idea bretoniana con las declaraciones que Luis Buñuel planteó con respecto al cine y que respondían directamente a la necesidad de situar una alternativa de lenguaje cinematográfico al mismo nivel que el discurso narrativo hollywoodiano o las formas cinematográficas intrínsecamente realistas<sup>4</sup>. Así, el aragonés declara que el cine es “el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto. El mecanismo productor de imágenes cinematográficas, por su manera de funcionar, es, entre todos los medios de expresión humana, el que más se parece al de la mente del hombre, o mejor aún, el que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño”<sup>5</sup>.

Buñuel está exponiendo la necesidad de mostrar a través de las imágenes filmicas el mundo velado de lo soñado que, por su naturaleza inherente al inconsciente, queda petrificado en la realidad de lo cotidiano. Es una llamada a la libertad ante ese mundo reprimido, inconfeso, pero brutalmente radicalizado en nuestra psique a través de deseos, represiones, perversiones o pulsaciones que transmutadas en imágenes cinematográficas devienen formas reconocibles por el espectador temeroso de abrir la caja de pandora *per se*.

La idea bretoniana enlaza directamente con el discurso buñueliano que entiende el cine como forma de poesía. Los primeros experimentos surrealistas de Soupault y Breton abogaban por las libres asociaciones surgidas del estado de la semiinconsciencia, que, aprovechado en sus máximos límites, provocaban manifestaciones aparentemente ilógicas, que estaban escondiendo metáforas que venían directamente de los lugares del inconsciente. Breton, como Buñuel, quería apartarse del imperio de la razón, abandonar el imperio burgués del sentido común, encontrando en las teorías de Freud y su interpretación de los sueños el mejor aliado teórico para justificar la importancia que el sujeto debe darle al sueño puro, la necesidad de hacer ver al individuo que el sueño no es algo irrelevante o una respuesta a una reflexión inoportuna, todo lo contrario.

Sin embargo, los surrealistas vivieron una relación de extrañamiento con respecto al cine. Desde el principio, el acercamiento al medio pasaba más por un encuentro de azar

---

<sup>4</sup> Nos referimos al neorrealismo italiano y sus influencias o las nuevas olas del cine de Europa.

<sup>5</sup> SÁNCHEZ BIOSCA, V., *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros y fronteras*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2004, p. 88.



dadaísta que por una incursión directa en el terreno, en algunas ocasiones llegaron a prestar poco interés por él y en otras incluso lo despreciaron. La atención de Breton y su compañía se centraba sobre todo en los *slapsticks* norteamericanos y en los *Fantômas* de Louis Feuillade, uno de sus autores más reconocidos. Para el grupo era mucho más importante la forma en que se acudía a un film y todo lo que sucedía cuando se producía la proyección de unas imágenes con respecto al espectador. Sin embargo, esta peculiar forma de acercamiento al medio cinematográfico por parte de los surrealistas y su forma de afrontar las imágenes proyectadas, no debe ser tomada como un desagravio, más bien como el resultado de una actitud común con respecto a todo lo que les rodeaba.

El dadaísmo aún sobrevivió al movimiento después de los *Manifestos* bretonianos y la idea del azar objetivo era demasiado fuerte y subversiva como para ser aniquilada. Los surrealistas gustaban de la relación cine-espectador, entendían que era la imagen proyectada ante el ojo la que se tornaba digna de su interés. No sólo el azar objetivo es importante, véase que bajo esta premisa subyace una manera de entender el arte; la obra no está configurada si no es cuando alguien la mira, lo mostrado puede tornarse a un significado nuevo y desprenderse de su función original.

Duchamp inauguró con la *Fuente* una premisa que cambiaría toda la historia del arte tal y como se había comprendido hasta el momento y todo fue susceptible de ser atraído bajo el influjo de esa nueva concepción. No es casual que por este motivo el autor Ado Kyrou<sup>6</sup> se preocupe de señalarnos que el cine es en esencia surrealista, porque es el único medio que consigue vincular lo maravilloso y lo real, mostrar, en definitiva, ese mundo de sueños que Breton denominó *surreal*. Un entorno en el que el pasado y el presente, lo visible y lo invisible, y sobre todo, lo onírico y lo cotidiano, pueden fundirse a través de una sucesión de fotogramas que llenos de contradicciones forman una sola unidad.

Cronológicamente, el recorrido vanguardista que vive el cine pasa por la convicción de que todos los valores pasados quieren ser extinguidos y la integración tecnológica supone el cumplimiento inexorable del fomento de la *tabula rasa* con respecto a los valores tradicionales. En este contexto surge el objeto entendido desde el punto de vista

---

<sup>6</sup> KYROU, A., *Le surréalisme au cinema*. París, Ramsay, 1985, p. 10.

dinámico y aplicado a la obra cinematográfica; la relación individuo-objeto que comienza *Lèger* es una nueva forma de entender los estímulos visuales. *Le Ballet mécanique* marca un ritmo entre los elementos inanimados que le otorga una autonomía con respecto al individuo de la gran área metropolitana; el cine, en este primer momento de cambio, reafirma su estructura tecnológica<sup>7</sup>.

Además de esta tendencia, existen experiencias teórico-prácticas que se oponen diferencialmente a la integración tecnológica; entienden que la única manera de alcanzar una línea válida para el ser humano es a través de la negación radical, es la dialéctica Dadá que consigue dar cuenta del carácter arbitrario que tienen en realidad todas las teorías universales. Dadá no significa nada, como nada significan los principios socialmente aceptados por la humanidad. Primero Tzara, más tarde Picabia y Duchamp, se harán eco de esta recomposición ideológica<sup>8</sup>. En este contexto, el cine del área Dadá, en palabras de Paolo Bertetto “opone la falta de sentido, la gratitud, la polivalencia global del absurdo practicado como normalidad. Es el primer nivel de respuesta que el Dada radical propone dentro del cine”<sup>9</sup>.

*Entreacto* de René Clair y Picabia ejemplifica este primer nivel del que Bertetto nos habla, a través del humor subversivo y de la ironía como forma de liberación entre un mundo que se decanta arbitrariamente entre el sí o el no. Todo es un espectáculo que está siempre en continuo movimiento, por eso el ritmo y la velocidad del film aparecen tan claramente marcados, la alegre superficialidad, el gesto y la burla, son las acciones claves para este proyecto dadaísta de negación total.

Surge el film de Man Ray, *Le Retour a la Raison*, que es la ejemplificación de la negación de la institucionalidad, a través de un montaje informal y carente de estructura y de fondo racional. La indiferencia hacia el montaje de diversos elementos rodados autónomamente y no recompuestos ni seleccionados presentan esa indiferencia frente al producto mismo, esto es, el radicalismo absoluto frente al proceso de creación de un film.

---

<sup>7</sup> BERTETTO, P., *Cine, fábrica y vanguardia*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 55.

<sup>8</sup> *Ídem*, p. 60.

<sup>9</sup> *Íbidem*, p. 62.

El surrealismo cinematográfico es la consecuencia directa de Dadá y sus premisas; pero no por que siga una evolución lógica con respecto a lo que el dadaísmo planteara sino precisamente porque incurre una negación de los valores del mismo. Los valores que el surrealismo expone en el *Primer Manifiesto* creado por Breton tienen un eco neo-humanista de recuperación del hombre y sus principios a través de una revolución que reconstituya lo maravilloso perdido, la afirmación de la vida imaginaria como la más auténtica y la creencia de que es en el inconsciente donde el hombre puede aspirar al cambio. La orientación con respecto al dadaísmo no podía ser más contraria, su nihilismo ya no tiene cabida en las nuevas ideas bretonianas.

Ahora el medio cinematográfico interesa como espejo que puede presentar al público un espectáculo en imágenes con un lenguaje entre lo real y lo imaginario, el sueño y la vigilia. Es la idea que subyace en los escritos de Kyrrou, los surrealistas fueron los primeros en poner en juego que el cine, en sí mismo, ya es un terreno imaginario al que el ojo del hombre se somete por voluntad propia y a través del que se introduce en mundos que soñaba o que descubre que sueña. El interés del cine está en la dimensión onírica, en la “posibilidad de convertir el cine en instrumento de objetivación del sueño”<sup>10</sup>.

Somos conscientes, en cualquier caso, de la dificultad que entraña adscribir el surrealismo al cine en tanto que éste en su expresión más pura surge como movimiento literario, y aunque el movimiento bretoniano no dudó en asimilar rápidamente sendas manifestaciones artísticas éstas conexiones estuvieron casi siempre bajo sospecha<sup>11</sup>. Los criterios de medición con respecto a las obras que deberíamos considerar surrealistas oscilan entre variables muy arriesgadas y susceptibles de ser puestas en entredicho, sin embargo, no cabe duda de que las premisas del surrealismo fueron adquiridas en la historia por una serie de filmes que , aún sin saberlo, estaban admitiendo en sus imágenes una relación con el movimiento. Nos hacemos la misma pregunta que Sánchez Vidal planteara a propósito de esta temática “¿Cómo establecer criterios en semejante maremágnum?”<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> *Ibid*, p.66- 67.

<sup>11</sup> SÁNCHEZ VIDAL, A., “El surrealismo en el cine” en *El surrealismo y sus imágenes*. Madrid, Fundación Mapfre, 2002, p. 211.

<sup>12</sup> *Ídem*, p. 213.

Cabe distinguir, por tanto, aquellas obras que fueron consideradas surrealistas por el movimiento mismo y el concepto de cine surrealista que más tarde se ha ido estableciendo sobre todo en base a la obra de Kyrrou, que es ya un clásico paradigmático para establecer relaciones entre cine y surrealismo. Dicho autor establece en su obra una clasificación de lo que podríamos considerar cine surrealista. En síntesis, puede dividirse en siete grupos: los precursores, Méliès y los cómicos del cine mudo; los dadaístas, a los que ya hemos mencionado ; los clásicos por excelencia del surrealismo que hemos argumentado brevemente; Buñuel en su obra posterior a los dos filmes íntegramente entendidos dentro del movimiento; el surrealismo subyacente en creadores como Jean Cocteau o Jean Vigo; películas de los años 20 y 30 que gustaban a los surrealistas: cine de terror, los hermanos Marx...; y por último, los filmes que como residuos vanguardistas aún llevan en sus fotogramas una herencia directa de lo surrealista<sup>13</sup>.

Después de Kyrrou, mucho se ha escrito sobre este grupo onírico y automático en relación al cine pero lo más interesante es la Confrontación de Perpignan que se celebró en 1980. El problema es que si esperamos una respuesta a nuestra pregunta anterior, este estudio pormenorizado del movimiento cinematográfico surrealista no nos esclarece nada, reanudando las dudas que siempre han rodeado al movimiento, volviendo a abrirse una herida sin cicatrizar que parece no tener solución de cura. La ambigüedad es inherente a esta relación perversa.

A pesar de la irremediable polémica no podemos concluir nuestro recorrido por el mundo del surrealismo y el cine sin señalar las dos producciones que sí fueron sometidas a una inquisición mucho menos pormenorizada, por ser incluidas en el movimiento prácticamente desde su nacimiento. Nos referimos a *Un chien andalou* (1929) y *L'Age d'Or* (1930) de Buñuel. En ambas la tendencia a la concreción, de la que deriva la irracionalidad más destacada, nunca corre el riesgo de caer en el realismo convencional porque incluye los recursos subliminales que son la clave para que esto no suceda. Esta búsqueda de aquello que subyace bajo la conciencia es la causa de la innovación dentro del imaginario fílmico que supuso el cine de Buñuel.

---

<sup>13</sup> *Ibidem*.

El sueño de Breton responde a un gran misterio situado en el contexto de lo maravilloso que quiere provocar una crisis de conciencia intelectual y moral de la manera más general y más grave posible. Todas estas ideas tuvieron su acogida en plena vanguardia europea e internacional con el estreno en 1929 de *Un perro andaluz*. Esta pieza tradujo las pesquisas surrealistas al ámbito cinematográfico de una manera absolutamente certera, supone, en palabras de Sánchez Vidal el manifiesto surrealista en celuloide<sup>14</sup>.

*Un perro andaluz* es el primer film que demuestra en sus fotogramas el complejo mundo de la intertextualidad e interdisciplinariedad aunando cine, literatura y pintura en una transferencia absoluta y eterna que produce un discurso que transmutándose puede volver a analizarse en su estadio textual primero. Esta imbricación de la obra buñueliana nos introduce directamente en el objeto de análisis que utilizaremos para abordar la obra filmica *Il Casanova* de Fellini. Encontraremos en ella la misma versatilidad, como una expresión artística cargada de mutaciones profundas que enlazadas entre sí pueden convertirse en elementos difícilmente diferenciables, pero bajo los que subyacen una retórica y poética que enlaza directamente con el surrealismo y con las premisas de Freud.

Diversos autores se preocupan de señalar que el segundo film por antonomasia ligado al movimiento también viene de la mano del director aragonés, *L'Age d'Or* que fue abiertamente aceptado por el líder, Breton. El estreno de esta película en 1930 supuso ya una consolidación de la vanguardia surrealista y aunque fue un escándalo por su contenido Breton la defiende en un texto colectivo en el que interpreta que la película es una defensa del instinto sexual y del instinto de muerte. Es interesante esta idea ya que enlaza directamente con el discurso psicoanalítico de Freud, que establece, sobre todo a partir de su obra *Más allá del principio del placer*, 1920, que en el sujeto no solo existe la pulsión de vida, esto es, el *eros*, sino también una pulsión de muerte, el *tánatos*. Más adelante trataremos esta idea en relación con el surrealismo y la sexualidad.

Para finalizar nuestro recorrido introductorio cabe destacar la vinculación directa del movimiento en Norteamérica que se produjo cuando multitud de artistas europeos e intelectuales ocupaban masivamente la zona. El surrealismo, que nunca fue tomado en

---

<sup>14</sup> SÁNCHEZ VIDAL, A., *Op. cit.*, p. 222.

el cine de una manera absolutamente pura, se asocia ahora en los EEUU de los años 40 con el psicoanálisis y con aquellas películas que empiezan a integrar elementos oníricos, imágenes directamente identificadas como pesadillas o como estadios no racionales del ser humano.

La vida psicoanalítica adquirió bastante auge incluso en la industria de Hollywood, lo que en cierta medida edulcora el discurso radical de Breton. A pesar de todo se cultiva un imaginario de fotogramas oníricos que integran la labor directa de artistas europeos, tal es el caso del diseño de Dalí para la obra de Hitchcock, que a través de su método paranoico crítico ideó un collage surrealista que quería responder a la idea traumática del inconsciente, esto es, la representación de los sueños asociada al método catártico de la cura del enfermo, que se integran dentro de un discurso narrativo cinematográfico al estilo clásico, con el fin de que el espectador comprenda el enigma de la no-realidad, en el film *Recuerda*.

Esta iconografía aún puede denominarse surrealista, ya que la deformación de los objetos tiende a construir un collage visual con un carácter pictórico. Nos valemos del discurso de Sánchez Biosca y nos posicionamos a favor de su lectura con respecto al psicoanálisis, el surrealismo y Norteamérica porque concluimos que más allá del psicoanálisis o de las creaciones dalinianas *un film impecablemente clásico se ha creado a partir de una retórica onírica basada en la asociación libre y acudiendo, además, a la figuración de un genuino pintor surrealista*<sup>15</sup>.

Con todo lo dicho, aunque no es posible que la unión del surrealismo y cine descansa sobre una teoría sólida que nos demuestre que son una serie de elementos, y no otros, lo que nos conducen a esta ligazón tan controvertida, si atendemos a lo que supuso y al carácter del grupo bretoniano en su esencia más pura, no parece muy sorprendente que en el cine, como en casi todos los terrenos que trató, las contradicciones sean la base de su relación, pues el surrealismo es un término tormentoso que no puede o no quiere nunca ligar su razón de ser, o mejor deberíamos decir su inconsciente, a nada que pueda delimitarlo. No es extraño que el cine sea otra de sus indefensas víctimas.

---

<sup>15</sup> SÁNCHEZ BIOSCA, V., *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona, Paidós, 2004, p. 184.

## 5. A propósito de Fellini

La habilidad de Fellini reside en crear un mundo personal como elemento central de sus obras. Fellini sostenía no saber dónde estaba la memoria si se intentaba separar del campo de la imaginación, en sus piezas esta idea persiste, pero no tanto como si de autobiografías se trataran sino como narraciones que forman una mitología personal en la que la vida misma se mezcla con lo imaginado<sup>16</sup>.

“Faccio film perché mi piace raccontare bugie, inventare fiabe. E dire le cose che ho visto, le persone che ho incontrato”<sup>17</sup>.

La obra de Fellini nace en el neorrealismo italiano pero pronto, sin olvidarse de su esencia fundamental, comienza a volar sola a través de un modo de entender el lenguaje cinematográfico tan característico que le valió al director el reconocimiento de autor, autor de un universo propio que es imposible encasillar en ningún movimiento o eslogan. El idioma que habla Fellini está relacionado siempre con la cultura italiana y su poética. A cuenta de las citas que hemos extraído, gira en torno al contraste de contar historias que le pertenecen y mezclarlas con mentiras, con cuentos de hadas. Todo es lícito si se trata del universo felliniano.

Con respecto al mismo, su representación visual es tan obvia, que la crítica cinematográfica y los estudiosos le otorgaron el adjetivo *felliniano* y desde ese momento toda la obra tiende a describirse someramente en base a un discurso que no varía. Es cierto que Fellini es la esencia del caos barroco, lo onírico, lo escenográfico, lo artificial si se quiere, pero sus imágenes cinematográficas se merecen una consideración más pormenorizada. Sesgar toda la riqueza del autor a través de adjetivos repetidos en exceso no complementa, sino que restan a la mirada el ver más allá, pensándose que todo ha sido descubierto. Nada más lejos.

Fellini, al que muchos autores clasifican en sus primeras etapas de neorrealista, tomó del movimiento la pasión por descubrir la verdad, por contar los detalles auténticos de la cultura, eso que se escapa a las explicaciones generales pero que subyace en el fondo de

---

<sup>16</sup> *Ídem*, p. 248.

<sup>17</sup> LUPI, G., *Federico Fellini*. Milano, Mediane, 2009, p. 9.

los modelos y que es reconocible por los espectadores en tanto que se identifican directamente. Esa inmersión en la cultura popular tan honesta es característica en Fellini, siempre. Colón Perales establece que del neorrealismo, “Fellini tiene un concepto ético: apertura al mundo, ausencia de prejuicios y de ideas preconcebidas, indefensión ante las agresiones de la realidad, permeabilidad ante todas sus sugerencias”<sup>18</sup>.

La cámara de Fellini se convierte en un ojo que desmonta lo aparente para presentarnos lo real, que no está en la materia filmada, siempre artificial, sino en el modo en que se filma. Hacer surgir lo verdadero inherente a todas las imágenes es la herencia de Rossellini que el director nunca olvida en base, pero que asume personalmente. Es por tanto, el germen de un discurso cinematográfico que lejos de continuar por una vía marcada construye la suya propia. Fellini no puede asumir un mundo que crearon otros porque el suyo late demasiado fuerte, por lo que superó el neorrealismo en aras de su lenguaje propio;

“Sí, el neorrealismo es un acto de humildad ante la vida, pero no un acto de humildad ante la cámara, en eso no estoy de acuerdo. Esta historia de la humildad ante la vida del neorrealismo ha creado una enorme confusión – según creo- en Italia. Es cierto que el neorrealismo italiano ha sido un impulso enorme, una apertura extraordinaria, una indicación verdaderamente sagrada y santa para todo el mundo. Acabábamos de salir de un régimen que nos impedía toda clase de contactos- no sólo culturales, sino verdaderamente vitales- con la vida real. Por consiguiente después de la guerra hemos salido con ojos nuevos de ese paisaje de ruinas, es decir, la realidad nos ha asaltado de una manera tan emocionante, tan asombrosa, que era en sí misma un hecho de imaginación, un hecho fantástico. Es pues perfectamente justo que se tenga una actitud de humildad ante la vida, es decir, que se sepa mirar la vida. Pero a continuación, cuando se llegue ante la cámara, se ha de abandonar completamente esa humildad; por el contrario, hay que ser muy orgulloso, hay que convertirse en un tirano, en una especie de divinidad, absolutamente dueños no sólo de los actores, sino de todos los objetos, de las luces...”<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> COLÓN PERALES, C. *Fellini o lo fingido verdadero*. Sevilla, Alfar, 1989, pp.170-171.

<sup>19</sup> FELLINI, F., “Entretiens avec F. Fellini”. *Les Cahiers RTB*, Bruxelles, 1962, p. 24. Citado en *Ídem*.



Rápidamente Fellini comienza a desarrollar su praxis acercándose a un terreno tan novedoso que le valió en su momento el adjetivo de felliniano, apartado de todas las imágenes cinematográficas que se habían visto. Compartimos la tesis que Colón Perales trata en su obra, esto es, que el nuevo lenguaje que empieza a desarrollar Fellini tras sus primeras creaciones responde a la hipótesis bergsoniana que entiende que la mirada del artista es capaz de captar en cada cosa aquello que queda oculto tras ella en su aparente cotidianeidad, dándole en el acto creativo un nuevo sentido que sin su subjetivización radical no hubiese sido ejemplificado en el medio cinematográfico, en este caso.

La memoria personal aprehende la realidad directamente para tamizarla a través de una sensibilidad que la disloca, la altera tan profundamente que el resultado, aún respondiendo al criterio de lo real, ya está sin posibilidad de retorno, reconstruido bajo la idealización del autor. Bergson entendía que “el realismo está en la obra cuando el idealismo está en el alma, y es que es a fuerza de idealismo como únicamente se puede tomar contacto con la realidad”<sup>20</sup>. Fellini expresó esta misma idea diciendo que “el único realista verdadero es el visionario”<sup>21</sup>.

Somos conscientes de que la idea bergsoniana puede ser muy genérica, pero por otra parte, la relación que se establece entre el carácter memorialístico y subjetivo en la obra de Fellini es innegable, como lo es que el cine, por su propia esencia, tiende siempre al falso realismo del que habla Bergson, a esa objetividad absolutamente enmascarada que intenta captar la realidad misma como impresión directa de lo que nos rodea.

Este carácter de entender el desarrollo cinematográfico como impresión de lo real, es la tendencia neorrealista que venimos comentando y a la que Fellini criticó precisamente por su incapacidad para aceptar que la objetivación, cuando se maneja una cámara, es imposible. Por eso, los mundos más artificiosos de nuestro director, que son la reconstrucción más falsa en el sentido estricto de la palabra, nos ofrecen una realidad más cercana al verdadero espíritu de la imagen felliniana, que nos está mostrando toda su luz y sus resortes cuando el proceso de totalidad artificial es más alto.

---

<sup>20</sup> BARLOW, M., *El pensamiento de Bergson*. México, Fondo de Cultura Económica, 1968, p.33.

<sup>21</sup> FELLINI, F., “Un viaggio nell’ombra”, en *I Clowns*, vol. 1., Cappelli, Bologna, 1972, p. 109. Citado en COLÓN PERALES, *Op. cit.*, p. 175.

## 6. *Il Casanova*

Valga comenzar, sin más aclaraciones, con dos citas textuales:

“¿Qué he querido hacer con este film? Llegar de una vez por todas a la esencia última del cine, a lo que yo creo que es el film total”<sup>22</sup>.

“...Creo que hay un solo film para cada realizador, del mismo modo que hay un solo libro para cada escritor, al igual que, en definitiva, hay una sola vida para cada uno de nosotros. De vez en cuando, de forma intermitente, sucede que se entabla contacto con un aspecto, con una parte de ese film”<sup>23</sup>.

Con *Il Casanova* Fellini llega a conquistar la idea que hemos desarrollado con respecto a Bergson, esto es, su propia subjetivización de la realidad se convierte en la única realidad posible. Cuando Fellini recibe la propuesta de realizarlo declara que la idea no le resulta nada atractiva; entiende que Giacomo Casanova es un personaje profundamente agotado y carente de vida.

Tampoco fueron pocas las problemáticas en las que la producción se vio envuelta, en 1973, mientras Fellini rodaba *Amarcord*, formalizó el contrato con De Laurentiis. Éste no acepta las propuestas del director y se retira del proyecto en 1974, del que se hace cargo Andrea Rizzoli. Tras numerosos retrasos el rodaje queda también cancelado por los elevados costes de producción, aunque en este punto Fellini ya había escogido a su Giacomo, Donald Shuterland y tenía decidido que reconstruiría Venecia íntegramente en *Cinecittá*. No será hasta abril de 1975 cuando Alberto Grimaldi se interese por esta producción, que comienza a rodarse en julio. Parece que los problemas no quieren dejar de sucederse cuando se produce un robo de los laboratorios Technicolor del material de tres semanas de trabajo, que aparecen meses más tarde pero que retrasan irremediablemente el rodaje. Finalmente, en diciembre y con el nefasto destino que perseguía al film, una huelga en *Cinecittá* y la falta de muchas escenas, provocan que se suspenda el rodaje, que se traduce en una tensa relación entre director y productor que

---

<sup>22</sup> FELLINI, F., *Fellini por Fellini*, p. 194.

<sup>23</sup> FELLINI, F., “Entretien avec F. F.”, entrevistado por O. Volta. Positif, París, nº236, 1980, p. 10. Citado en COLÓN PERALES, C., *Op. cit.*, p. 173.

no termina de solucionarse hasta 1976; el rodaje se reanuda en marzo y finalmente, contra todo pronóstico, la película concluye en mayo del mismo año.

Todo en este film de Fellini es soñado, inventado. La hipótesis bergsoniana de la ordenación de la realidad ha sido formulada. El film se emparenta directamente con el cine absoluto, con las obras de arte totales que empezaron a producirse en los años veinte y que contaban con una conciencia plena de que el uso de la imagen implicaba mucho anexos más que el solo hecho de pasar fotogramas concatenados<sup>24</sup>.

Fellini, que declaró que casi nunca veía películas, asistió antes del rodaje y creación del Casanova al famoso Festival de Cannes para presentar *Amarcord*. Casualmente coincidió con el homenaje al ya anciano René Clair, motivo por el que antes de proyectarse el film de aquél, se pasó en la sala *Entreacte*. Esta hermosa casualidad puede ser totalmente gratuita, pero para un artista de la meticulosidad creativa de Fellini, y de su capacidad para arrastrar elementos del pasado y de su memoria a las películas que rueda, no debió pasarle desapercibido esta idea de cine, esta forma de entender el lenguaje de un medio para él tan familiar.

Obviamente Fellini está lejos de ese vanguardismo de élite que comentamos anteriormente, pero no es menos cierto que su uso de la imagen está ligado a una manipulación extrema de la misma para conducirla a sus últimas posibilidades expresivas, usando todos los elementos que para estos fines estuvieran a su disposición, negar que esto lo sitúa en una línea no análoga, pero sí continua, no es plausible.

La obra total de Giacomo Casanova comparte, además, muchos conceptos con estas obras de vanguardia. Por una parte, la cancelación del hombre común (los rostros son sintetizados en máscaras), la naturaleza se excluye (todo lo que aparece en esta obra es absolutamente artificial, rodado en el estudio), se anulan los significados cotidianos de los objetos tratados en el film (el resultado es la producción de elementos que forman una galería de objetos hipervisualizados e hipertrofiados)<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Este movimiento contó con los nombres de Hans Richter (más tarde amigo de Fellini), Walter Rutmann, Man Ray, Viking Eggeling, René Clair, Francis Picabia y Fernand Léger. Véase, COLÓN PERALES, C., *Op. cit.* p. 222.

<sup>25</sup> Todos estos aspectos que comentamos serán tratados pormenorizadamente en el posterior análisis de film.

Kezich con respecto al Casanova estableció; “este film demuestra cómo el gran circo de Fellini no está lejos de la vanguardia, como bien lo han entendido desde los tiempos de *Otto e mezzo* los directores underground norteamericanos. A pesar de los millones gastados con prodigalidad en su rodaje, no se sitúa en la zona que Flaubert llamaba arte industrial: se aproxima más al monolotismo y a la privacidad de un Andy Warhol”<sup>26</sup>.

Sin duda es la obra más libre e inventiva de Fellini y dentro de la historia del cine una de las pocas que tuvo a su disposición una superproducción de esas dimensiones. Pertenece, en palabras de Colón Perales, junto a *Tobby Dammit* y el *Satyricon* a la trilogía memorialista, aquella trabajada con texto ajeno, lo cual le permite tener muchísima más libertad expresiva y creativa que en aquellas en las que desarrolla el guión<sup>27</sup>.

La expresividad está vinculada a toda la obra llegando a ser incluso violenta y radical para el espectador, nunca ninguna obra de Fellini será capaz de sintetizar tanto, quedando vinculado el director en estado puro a esta obra a través del estilo.

“En Casanova verdaderamente habría querido llegar muy cerca: una película completa compuesta por cuadros fijos, (...) Pero lo bonito, en la película sobre Casanova, era que también el personaje se prestaba. ¿Quién es Casanova? Es un títere que mira el mundo con ojos de piedra. En su película no hay historia, sino aquella a la que el cine obliga por ese mínimo de convencionalidad que ni siquiera el director más genial logrará eliminar”<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> KEZICH, T., *Fellini*. Camunia, Milano, 1987, p. 461, citado en *Ídem*.

<sup>27</sup> COLÓN PERALES, C., *Op. cit.*, p. 224.

<sup>28</sup> FELLINI, F., *Fellini por ... op. cit.*, p. 195.

## 7. La sexualidad felliniana es surrealista.

### 7.1. Las muñecas surrealistas. Maniqués y autómatas.

Las vanguardias futuristas y constructivistas cultivaron el uso de la máquina en las representaciones artísticas; arte, literatura y cine comienzan a desarrollar un ideal de máquina-autómata, amante mecánica, desde la segunda mitad del siglo XIX. Estéticamente dichos robots mecánicos respondían a una imagen seductora de la iconología de la *femme fatale* que denota una estética heredada de la época romántica y del simbolismo<sup>29</sup>.

Por su parte el surrealismo trató en un sentido más psicoanalítico, en relación con las teorías bretonianas, la aparición de estos insólitos *objetos*. Dentro de dicha poética la imagen del maniquí-autómata responde a una metáfora del cuerpo de la mujer, esto es, a una concepción de la imagen femenina como un objeto-sexual<sup>30</sup>. El interés que el líder surrealista mostró ante la imagen del maniquí está íntimamente relacionado con su admiración hacia la pintura de Giorgio de Chirico, donde los mecánicos cuerpos se mezclan<sup>31</sup>.



Fig.1. *Héctor y Andrómeda*. Giorgio de Chirico, 1917, Galleria Nazionale d'Arte Moderno, Roma.

En la portada nº4 de *La Révolution Surréaliste* (1925) la fotografía de Man Ray ya marca la línea tendente que el grupo desarrollará con respecto a este fenómeno, pues se trataba de una mujer-maniquí como representación directa de los sueños y los deseos de los miembros surrealistas. Esta relación peligrosa seguirá fomentándose y en 1928 se dedicó un número entero en *Minotaure* a fotografías de autómatas tomadas por Alfred Chapius y Edouard Gélis<sup>32</sup>. En este caso la imagen de lo siniestro se hace patente en el maniquí que ya ha sido aceptado como un objeto sexual.

El maridaje de la autómata sexual siniestra y los surrealistas culmina con la obra de Hans Bellmer. La idea de lo sexual femenino metamorfoseado en materia inerte ve la luz en sus creaciones. El artista, muy influenciado por Bataille, construye unas piezas a

<sup>29</sup> PEDRAZA, P., “La amante mecánica. (Vanguardia y máquina)”, *Trama y fondo: revista de cultura*, 11 (2011).

<sup>30</sup> *Idem*.

<sup>31</sup> CREGO, C., *Perversa y utópica. La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*. Madrid, Abada, 2007, pp. 31-50.

<sup>32</sup> CUEVAS DEL BARRIO, J., *Entre el silencio y el rechazo. Sigmund Freud ante el arte de las vanguardias*. Málaga, Spicum: Universidad de Málaga, 2011, p.70.



Fig. 2. La preparación de *La pupée*, Hans Bellmer, 1936

las que denomina *muñecas* cargadas de significación, no sólo por los elementos que comentamos, sino por el contenido conceptual que cada una de ellas presentaba en relación directa con las teorías psicoanalíticas de Freud<sup>33</sup>.

El antecedente directo de las muñecas de Bellmer aparece en 1918, cuando Kokoschka le pide a Hermine Mooss, que se dedicaba a construir muñecas, que le hiciese una autómatas en tamaño real con el fin de que el objeto fuese

análogo a la figura de su amada, Alma Mahler. En su caso, la muñeca-autómatas no satisfizo sus deseos de reencontrar a

la amada y en su biografía declara que la muñeca- objeto terminó en la basura.

Continuando con Bellmer y su relación con las teorías psicoanalíticas, en 1933 el artista realiza una muñeca de tamaño real esculpida y pintada con todo cuidado. Orgulloso de su creación tomará a la mujer-maniquí una serie de fotografías que se publicarán en el nº 6 de la revista *Minotaure* con el nombre *Variaciones sobre el montaje de una menor articulada*, donde la compleja relación de la autómatas- mujer ya se identifica con lo erótico-sexual y la pulsión de muerte.

La importancia de las muñecas de Bellmer no decae en el grupo surrealista, tan obsesionado aún por la fantasía de una mujer-autómatas, creada para el hombre como objeto de deseo. El reflejo claro es que desde 1957 las publicaciones bretonianas siguen recogiendo fotografías del autor de *Die Puppe* mucho más agresivas que sus creaciones anteriores. En este caso, Bellmer tomará como modelo a su mujer Unica Zürn, escritora y pintora alemana, a la que convertía en su muñeca, la cual se dejaba fotografiar encadenada y desnuda a los árboles por el artista<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> Es interesante señalar que Bellmer comienza a construir sus muñecas tras ver la versión de *Los cuentos de Hoffmann*, de Offenbach, obra que Freud relacionó directamente con lo siniestro, además de escribir algunas teorías ligadas al pensamiento freudiano, tal es el caso de *Pequeña anatomía del inconsciente psíquico*. Véase: CUEVAS DEL BARRIO, J., *Entre el silencio...Op.cit.*, p. 71.

<sup>34</sup> Cabe apuntar que Unica sufría crisis de esquizofrenia continuamente y que terminó arrojándose al vacío por la ventana del hospital psiquiátrico.

Las palabras de Hal Foster con respecto a estas muñecas sintetizan todo lo comentado, pues las considera “confusiones siniestras entre figuras animadas e inanimadas, intersecciones ambivalentes entre formas asociadas a la castración y a los fetiches, repeticiones compulsivas de escenas eróticas y traumáticas, difíciles entramados de sadismo y masoquismo, de deseo y muerte. Lo surreal y lo siniestro se cruzan en las muñecas de las maneras más difíciles y de-sublimatorias”<sup>35</sup>.

En el ámbito cinematográfico, la imagen de la mujer mecánica se consolida en la etapa vanguardista que coincide con el emblema de la figura femenina basada en la misógina idea simbolista de la *femme fatale* histórica. Este objeto mecánico suele revestirse con los ropajes de María (ideal de la mujer-ángel heredada de la triste clasificación rousseauiana) que seduce y atrapa a los hombres en sus maléficas garras. Es entonces cuando el dominado masculino advierte que el lobo con piel de cordero es en realidad la Eva diabólica del pecado original. Toda esta significación de la mujer- máquina tiene que ver con una cuestión de sexo y de género, confundiéndose el amor al cuerpo de la mujer con las ideas negativas que en base a una tradición de siglos envolvían al sexo femenino en la maldad.

Aparte del simbolismo que subyacía bajo estas representaciones es pertinente señalar que las primeras vanguardias cinematográficas dieron auge al maquinismo. Así, el componente sexual se trató con una suerte de piezas, que conjugadas, llegaban a confundirse en elementos machi-hembrados que ocultaban resquicios de sexualidad temerosa. Tal es el caso del ballet mecánico que nos presenta *Lèger* en 1923. La misma alusión biomecánica-sexual la encontramos en una de las obras plásticas más características de la época, *La mariée mis a un par de ses célibataires, même*, 1923. Sobre la misma, Marcel Duchamp declaró que había conseguido realizar a fin de cuentas, una gran cochinada. Sexo, mecánica e ideas de género se dan la mano en este nuevo mundo de industria que no había olvidado la herencia misógina de la mujer perversa.

Los ballets mecánicos de este cine son de esencia futurista y constructivista, como hemos señalado antes, como certifica la autómatas de *Metrópolis* de Fritz Lang, 1926. A pesar de que tiene un componente mucho más mecanicista no debemos pasar por alto

---

<sup>35</sup> FOSTER, H., *Belleza compulsiva*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008. P. 177. Citado en, CUEVAS DEL BARRIO, J., *Entre el silencio...*, *Op.cit.*, p. 72.

que esta María es hija de *La Eva futura* de Philippe Auguste Villiers, que en la creación literaria *L'Isle de Adam*, 1886, construye a una mujer perfecta dentro del relato que debe satisfacer las necesidades de un joven necesitado, la idea base es la creación de un cuerpo femenino perfecto para un alma hermosa, argumento que Juan Antonio Ramírez considera como una extensión algo misógina del tema de Frankenstein<sup>36</sup>.

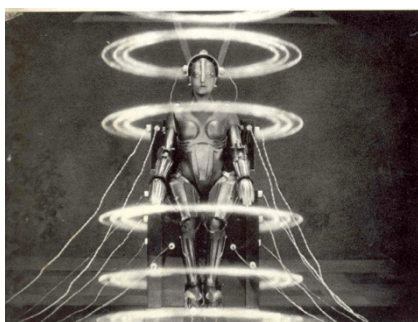


Fig. 3. Mujer- máquina, *Metrópolis*, Fritz Lang

Esta *androida* es pura maquinaria que paradójicamente en la obra se convierte en una imagen de mujer definitiva e idolatrada por los poetas. Esta paradoja es la misma que vivimos en la obra felliniana. Casanova consigue completarse cuando copula con una mujer artificial, objeto recreado e idealizado que será el único capaz de proporcionarle placer precisamente por su frialdad inerte. Y esto sucede, como apunta Pilar Pedraza, porque lo que él buscaba sin encontrarlo era a una *querida inofensiva* destinada a atenuar todos sus deseos sin preguntarle nada, un juguete masturbatorio que en un estado servil e indolente mitigara los fuegos más siniestros de su alma, “porque en definitiva todas las mujeres son para él lindos objetos, muñecas mudas”<sup>37</sup>.

El esquema de la mujer que busca el Casanova enlaza directamente con el mito de Pigmalion. Desde el inicio de la obra Fellini nos muestra a un protagonista vacío, acaso más autómatas que la maniquí que finalmente llegó a amar. Éste sólo experimenta el placer en su propia vanidad. Pero ésta queda hundida precisamente por el continuo autoengaño de Giacomo, que en el fondo ha comprendido que sólo es requerido en la sociedad cortesana a la que tanto admira para satisfacer las necesidades sexuales de diabólicas mujeres que buscan, ávidas, exprimir su sexo. Y él, en su orgullo de macho dominante, lejos de admitir su desdicha ante el público responde a todas sus damas pensando que compensa las faltas propias.

<sup>36</sup> RAMÍREZ, J. A., “<<...Y BELLEZA DE INDIFERENCIA>> (LA CASADA AL DESNUDO)”, *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Madrid, Siruela, 2006, p. 123.

<sup>37</sup> PEDRAZA P. y LÓPEZ GANDÍA J., *Federico Fellini*. Madrid, Cátedra, 1993, p. 288.



Dentro de este vacío Casanova se humaniza en el texto fílmico cuando conoce a Anna María. Es el primer momento en el que, además, se nos muestra cómo en el taller de costura Casanova se confunde con los maniqués ( fig. 4-5).

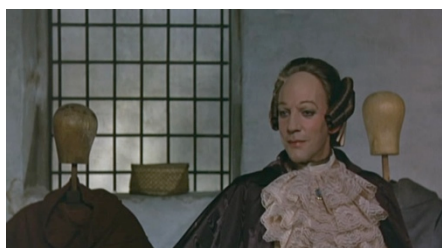


Fig. 4. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 5. *Il Casanova*. 1976.

En este entorno, lugar donde Casanova tiene sus citas amorosas, la significación es total. Se trata de un desangelado cuarto amplio que hace las veces de taller de costura. Un plano general de la estancia nos muestra a un grupo de mujeres que se sitúan alrededor de una gran tela blanca que forma un enorme círculo que presenta una apertura en el centro ( fig. 6.). Esta enorme pieza que podría recordarnos a un elemento litúrgico, es un elemento simbólico escenográfico muy importante. En un gracioso baile, las mujeres que lo rodean se esconden bajo su amplitud y una de ellas, se atreve a salir directamente por el óculo de su centro (fig.7-8-9-10), es la prefiguración del acto sexual que tendrá lugar entre Casanova y Anna, la blancura de la tela es la referencia a su virginidad, y podríamos a atrevernos a señalar que el gran paño hace referencia a las enaguas que las mujeres puras llevaban para el encuentro con sus esposos, tan castas que sólo mostraban una apertura en la parte del sexo.



Fig. 6. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 7. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 8. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 9. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 10. *Il Casanova*. 1976.

En la imagen central, un plano general magistral muestra a través del recurso del maniquí, un corte justo en la mitad de la imagen, a un lado, Casanova acaricia a Anna, es el primer contacto físico que tiene con la joven que va acompañada por el séquito de mujeres a la derecha del encuadre, en el que vemos cómo una de ellas se introduce en la enagua, la imagen intertextual que nos indica que Giacomo terminará unido a la pequeña (fig. 7).

Anna María (Clarissa Mary Roll) es una mujer inerte y exangüe, con rostro inexpresivo, sometida a sangrías constantes por su propensión a los desmayos. Mujer-niña que aún es virgen y que galantea por un espacio de arpías que se burlan de ella acaso por su inocencia o por su debilidad. La alusión a su virginidad y pureza con el paño litúrgico ya comentado se complementa con las imágenes en las que Anna pasea por un pequeño jardín- bosquecillo, lo que otorga un aire aún más bucólico a sus movimientos y enlaza directamente con la idea del *hortus conclusus* de la época medieval. Anna María es la Virgen misma que, violentada en su jardín cerrado por Giacomo se siente indefensa y dispuesta a aceptarlo.

El deseo que despierta esta mujercita en Giacomo se identifica con la imagen de mujer virgen, niña y delicada, que tanto cultivaron los surrealistas. Son mujeres puras que agonizan lentamente en ropajes enclaustrados esperando la inyección masculina para renacer. El film a este respecto no puede ser más explícito. Casanova siente el deseo sexual de poseerla por su indefensión. Esta pulsión sexual adquiere tintes más sórdidos cuando viene mezclada directamente con la idea de la enfermedad y la sangre. La virgen tiene que ser continuamente sometida a sangrías dado su delicado estado de salud y su propensión a los desmayos. Estas escenas están cargadas de una atmósfera terrible y de una significación que no escapa a Giacomo. Como los surrealistas, él ve en esa pequeña niña a una florecita indefensa, metáfora del sexo, que él entiende que está destinado a corromper y a desflorar; la sangre de la joven curada por el médico es el preludio de la sangre que la misma entregará en el acto sexual.

Esta niña virginal es la antítesis a la mujer que Casanova está prestando sus servicios, una mujer adulta, una bruja que gusta de juegos sado-masoquistas para satisfacerse. Giacomo está entre los dos mundos y aunque se auto engaña pensando que el suyo es el de la bella virgen, el poder de lo sádico también le complementa y le atrae sin remedio.

Este mito de las mujeres opuestas, la diabólica y la santa, fue tratado en diversas ocasiones por Benjamin Pèret, que entendía que la mujer virginal atraía poderosamente al macho.

Giacomo se deslumbra por esta dependiente mujer porque le permite tomar las riendas de la situación, él se autoproclama salvador de la joven sustituyendo al médico a través del acto sexual que le da la vida. Por su parte, la joven utiliza su debilidad como única arma, estas mujeres delicadas pero astutas son equiparables a Anna, que podría ser descrita a través de los versos que Aragon escribiera en referencia a las mismas: “ella se parece extrañamente a una paloma apuñalada”<sup>38</sup>.

Esta idea de la mujer beata que despierta el deseo puro en el hombre que quiere cuidarla y mitificarla sólo enmascara el deseo de posesividad. Giacomo quiere satisfacer sus pulsiones por encima de todo y entiende que esa labor le corresponde a él por derecho, es el sanador de la joven y desolada muchacha a la que ni el médico consigue salvar. La misma idea de posesividad para con la mujer-niña se esconde en los escritos surrealistas. Pues paradójicamente después de haberla admirado y de suspirar por ella, el hombre tiene que poseerla, al fin y al cabo, en una flor hay que plantar la semilla, y el hombre surrealista<sup>39</sup>, así como Giacomo, quiere comerse a la mujer en el acto sexual. Esta idea enlaza directamente con las obras dalinianas en las que Gala se convierte en una carne para consumir. Es un deseo caníbal, la mujer en sí misma deviene banquete<sup>40</sup>. Para Eluard, también la cama es la mesa, como se demuestra en su obra *Le lit la table*.

Con respecto al mito de la mujer-virgen, no todos los surrealistas lo secundaron, para Bellmer la inocencia femenina no existe. El objeto sexual de la dama, su sexo, es utilizado por ella misma como un arma peligrosa para los hombres, el mito es una trampa, así, cuando uno cree estar



Fig. 11. Clovis Trouille. Sin título. 1906.

<sup>38</sup> ARAGON, L., *Le paysan de Paris*, Gallimard, Paris, 1926, p. 251. Citado en , GAUTHIER, X., *Surrealismo y sexualidad*. Buenos Aires, Corregidor, 1976, p.80.

<sup>39</sup> GAUTHIER X., “La mujer fruto: objeto de consumo” en *Ídem*, pp. 81-83.

<sup>40</sup> La mujer para los surrealistas puede ser tratada como un festín, en la Exposición Internacional del surrealismo (1959-1960) había una mujer desnuda acostada en una mesa cubierta por un mantel dorado, mesa en la que se sentaron los comensales sin extrañamiento.

acariciando graciosos pétalos en realidad va a acariciar un sexo<sup>41</sup>.

Casanova pronuncia además una frase reveladora para nuestro análisis, dirigiéndose a Anna: “¡Qué bella estatuilla!, pero al artista se le ha olvidado poner el color.”<sup>42</sup>

El protagonista quiere ser Pigmalion para alcanzar a su amada ideal, quiere esculpirla para sí, aún no sabemos si como alter-ego o como objeto de consumo sexual vacío de sentido. También Breton en *Los vasos comunicantes* se refiere al mito y al paso de la muerte a la vida gracias al modelaje del escultor, de la piedra a la carne; “Y levantándose ligeramente el vestido con la mano izquierda, Gradiva Rediviva Bertgang, envuelta por la pensativa mirada de Hanold, con su paso ágil y sereno, a pleno sol sobre el empedrado, cruzó al otro lado de la calle”<sup>43</sup>.



Fig. 12. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 13. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 14. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 15. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 16. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 17. *Il Casanova*. 1976.

Este anhelo de Breton con respecto a su Gradiva responde al mismo deseo de Casanova hacia Anna María. Cuando entre al *hortus conclusus* antes comentado, la cámara estática muestra un encuadre con Anna a la izquierda, que hace las veces de la estatua Gradiva (fig.12-13). Casanova que ya ha manifestado su deseo de ser su Pigmalion se atreve a tocarla como para despertarla de su letargo. Un movimiento de cámara nos introduce en un plano medio que encuadra a Giacomo y Anna, presididos, no por casualidad, en la escena por una estatua femenina que forma parte del paisaje natural inerte (fig.14).

<sup>41</sup> Esta idea de la trampa sexual aparece en sendas obras del período surrealista, una de las más significativas es *Le Piège*, de Miró, 1924.

<sup>42</sup> FELLINI, F., *Il Casanova*. Italia, 1976.

<sup>43</sup> BRETÓN, A., *Los vasos comunicantes*. Madrid, Siruela, 2005, p.9.

La atmósfera se carga de niebla tras el desmayo de la dama, lo que se traduce en Fellini en la acentuación del medio expresivo y una ligazón absoluta a los sueños y deseos de Giacomo. Y este ocurre porque el director obvia por completo la continuidad narrativa, no le interesa explicarnos en qué momento pasamos de la realidad al sueño porque son una misma cosa, esta secuencia es la demostración directa de la importancia que da Fellini al medio expresivo en detrimento del narrativo. Sus personajes permanecen como en un limbo nebuloso que conforma una imagen textual única, cada encuadre es un cuadro (fig. 18-19-20) .



Fig. 18. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 19. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 20. *Il Casanova*. 1976.

Pese a la confusión onírico-realista, el ambiente cambia cuando un plano subjetivo de Giacomo nos introduce a la alcoba- ataúd del mismo. El zoom que nos conduce hasta el fondo del lecho es el anuncio visual del que compartirá Giacomo con la muñeca Rosalba. El punto de vista ha cambiado para que el espectador experimente la urgencia del deseo de Giacomo (fig. 21-22-23). Éste, a diferencia de Breton, podrá consumir sus plegarias viendo la transformación de su estatua en carne y hueso, consiguiendo finalmente, después de un cortejo que sólo responde a su puro ideal del amor, alcanzar el clímax. En el acto sexual, vemos como Anna, aún inconsciente por el desmayo, despierta en un primer plano con cierta expresión lujuriosa (fig.24). Un contraplano nos da inmediatamente la imagen de Giacomo (fig. 25), henchido de deseo y esforzándose escrupulosamente en revivir a través de su miembro a la *amada*. Su placer alcanza un nivel descomunal porque se siente Pigmalion, está dando vida a una mujer-estatua. Este clímax es una prefiguración de la autómatas que Casanova amará, es el comienzo del círculo amoroso que se cerrará con una mujer-muñeca. Por su parte, el pájaro mecánico abandona su caja musical para dar el ritmo al encuentro de los amantes.

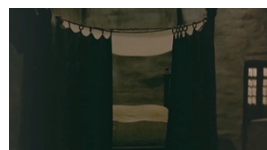


Fig. 21. *Il Casanova*. 1976.

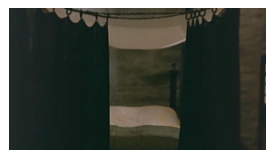


Fig. 22. *Il Casanova*. 1976.

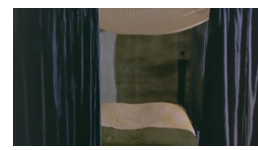


Fig. 23. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 24. *Il Casanova*. 1976.

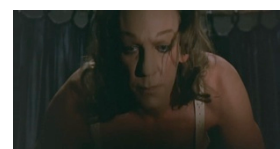


Fig. 25. *Il Casanova*. 1976.



Pero, el placer de Giacomo tras poseer a su *estatua* se vuelve en su contra. La niña cándida se torna criatura caprichosa que una vez engullido el falo de Giacomo no precisa continuar en ese entorno. La metáfora se ha resuelto: la muchacha enferma de virginidad ahora es ya una mujer pecaminosa dispuesta a ver el mundo sola. He aquí la traición de las malvadas criaturas femeninas que tanto relataron los surrealistas, una vez satisfechas, aprovechándose de su candor y su inocencia para desvalijar al hombre, lo abandonaran a su suerte (fig. 26-27) .



Fig. 26. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 27. *Il Casanova*. 1976.

## 7.2. Gradiva y la búsqueda de la diosa total. La muñeca de *Il Casanova*.

“No acabaría de hablaros de esos objetos que os hablarían mejor por sí mismos, que nos hablarían aún mejor si pudiéramos tocarlos en la oscuridad (...) Insisto en una verdad primaria: hay que descubrir, manejar, domesticar, fabricar uno mismo objetos irracionales para apreciar el valor particular o el valor general de los que tenemos ante la vista”<sup>44</sup>.

Las palabras de Claude Cahun nos trasladan íntegramente a la idea de objeto surrealista que el grupo bretoniano asociaba al concepto. A la escritura automática directamente ligada a la poesía de la psique pura sin interferencias con el mundo consciente, se superponen toda suerte de elementos que extrapolados de su significado devienen partes que trasladan una experiencia psicológica mucho mayor que las letras de una poesía. Los surrealistas se enfrentaban consigo mismos a la visión de objetos comunes que, alejados de su cotidianeidad, nunca serían lo que fueron. A través de ellos recuperarían las significaciones múltiples que un simple elemento puede tener, conexiones que en la época infantil aún se crean, pero que la sociedad aleja progresivamente a medida que las convenciones sociales imponen sus establecimientos.

André Breton en 1934, en *Qu'est-ce que le surréalisme?*, escribía: “Esencialmente, es sobre el objeto donde se han mantenido abiertos estos últimos años los ojos cada vez más lúcidos del surrealismo. Es el examen muy atento de las numerosas especulaciones recientes a las que ha dado lugar ese objeto ( objeto real y virtual, objeto móvil y mudo, objeto fantasma, objeto interpretado, objeto incorporado, ser-objeto), es únicamente ese examen lo que puede permitir comprender en todo su alcance la tentación actual del surrealismo. Es indispensable, para continuar comprendiendo, centrarse en este punto de interés”<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup> CAHUN, C., “Prenez garde aux objets inutiles”, *Cahiers d'Art*, nº 5-6. París, 1936. Citado en GUIGON, E. (coord.), *El objeto surrealista*. Valencia, IVAM Institut d'Art Modern, 1997, p. 145.

<sup>45</sup> GUIGON, E., *Op.cit.* p. 9.

Para Breton y los demás surrealistas había comenzado una revolución de las apariencias que tenía su germen en la revolución del *collage* cubista de Braque y Picasso entre 1912-1915, cuando un elemento de la realidad cotidiana profanó y al tiempo pasó a formar parte de las obras plásticas. Más tarde, con la labor del *ready-made* de Duchamp, esos objetos no sólo representan un valor adheridos a una obra bidimensional, sino que adquieren autonomía propia como entidades portadoras de una nueva significación, dependiendo la dignidad del mismo y de la consideración del artista que lo re-contextualice.

También Man Ray vio en estos nuevos objetos las posibilidades de sus creaciones y fue más allá combinándolos y otorgándole al resultado de dicha fusión una nueva identificación, en la que el papel del título también adquiriría importancia, como el artista definió; “Presento dos objetos -dice-, en una especie de acumulación si se quiere; y esta acumulación provoca un choque en mí. Es como la célebre frase de Lautréamont: el encuentro de un paraguas y de una máquina de coser sobre una mesa de disección”<sup>46</sup>.

Breton, por su parte, abrió una galería de arte surrealista en 1937 que respondía al nombre de Gradiva. Paul Eluard la describió como galería de objetos. Breton aspiraba a crear un lugar que estuviese totalmente fuera de la razón semejante al mundo transparente de los niños. Los objetos más cotidianos se alternarían con los más lúgubres, aquellos que se relacionaban con los secretos ocultos, misteriosos y macabros. El fin de la introducción de estos objetos radicalmente anómalos era el de presentar ante el hombre una galería de los más variados elementos con el fin de que uno de los mismos se hiciese revelador, fuese el objeto elegido, y no otro; en palabras del líder surrealista : “unos y otros podrían agradar bastante misteriosamente, despertar ideas de posesión, determinarse en particular para cada uno como revelador de su propio deseo, al menos como intercesor entre ese deseo y su verdadero objeto a menudo desconocido”<sup>47</sup>.

El nombre de la galería no responde a una casualidad dadaísta. Para ellos el sentido de la mujer Gradiva era el de la totalidad y lo absoluto, mujer diosa que correspondía a la

---

<sup>46</sup> MAN RAY, “Entretien avec Irmline Lebeer”, *Chroniques de l’Art Vivant*, nº44, noviembre 1973, p. 24. Citado en *Ídem*, p. 23.

<sup>47</sup> BRETON A., *Entretiens*, Gallimard, París, 1952, p. 183-184. Citado en *Íbidem*, p. 167.



perfección que sólo es alcanzable en el ámbito de lo maravilloso. Juan Antonio Ramírez a este respecto entiende que incluso la entrada a la galería, que creó Duchamp para su inauguración y que representaba a dos amantes enlazados, corrobora la idea de que sólo a través de la fusión del amor absoluto de dos amantes se llega a Gradiva<sup>48</sup>.

El amor por Gradiva se propicia por la novela de Jensen, una de las referencias más importantes del surrealismo, sobre todo a partir del análisis que Freud realizara de la misma en 1907. Los poetas del movimiento vieron en Gradiva su auténtica musa, el ideal. En el caso de Dalí, la iconografía de la leyenda de Gradiva es muy recurrente en su obra pictórica. Gala era para él la representación de dicha mujer, lo absoluto y eterno, su salvación, de ahí que la analogía con el personaje creado por Jensen fuese recurrente en sus escritos. En *La vida secreta de Salvador Dalí* el artista declara que Gala estaba “destinada a convertirse en mi Gradiva, en ‘la que avanza’ en mi victoria, en mi esposa. Pero, para ello, tenía que curarme y ¡me curó!”<sup>49</sup>

Gradiva es la perfección hecha carne. Esta idealización de la mujer como objeto absoluto y cobertor de todas las necesidades es uno de los principales mitos del surrealismo, que en el caso de Breton y en su poética llega a devenir en corriente mística. La creencia en la pareja monogámica y el consiguiente alcance del amor absoluto fue defendida por el líder surrealista a través de Platón y el mito del andrógino desarrollado en *El Banquete*. La *forja de machos* que componían tan pintoresco universo no podía admitir que, contra todo pronóstico, estaban dominados por las convenciones sociales y moralistas que tanto repudiaban. Sobre todo en el caso de Breton, obsesionado con el mito, el discurso del andrógino le sirvió para falsear sus convencionalismos.

Esa búsqueda del amor único fue descrita por Breton como la visión de una luz, que la mujer trae consigo cuando todo alrededor se vuelve inhóspito y sin salida. Esta idea de la mujer como diosa, vidente mística incluso, aparece continuamente en su obra *Nadja*. En *Arcane 17* sentenció categóricamente que la unión con el otro está fundamentada en “esa aspiración suprema que basta para desenvolver el campo alegórico que quiere que

---

<sup>48</sup> RAMÍREZ, J., A., *Op. cit.*, p. 184.

<sup>49</sup> DIEGO, E., *Querida Gala. Las vidas ocultas de Gala Dalí*. Madrid, Espasa Calpe, 2003, p. 132, citado en CUEVAS DEL BARRIO, J., *Op. Cit.*, p. 77.

todo ser humano haya sido arrojado en la vida a la búsqueda de un ser del otro sexo, uno solo, que le sea apareado en todos los aspectos, al punto de que uno sin el otro aparezca como el producto de dislocación de un solo bloque de luz”<sup>50</sup>.

El amor que describe Breton responde a una visión idílica, casi de beatitud. Cabe señalar que la mascarada del autor es obvia si tenemos en cuenta que no amó a una única mujer, sin embargo, una vez más Breton resuelve la contradicción en *Los Vasos Comunicantes* donde declara que siempre estuvo buscando a la única entre todas sus mujeres.

Esta idea de la búsqueda del absoluto se relaciona directamente con la obra felliniana. El Casanova también encuentra al maniquí en un estado de infelicidad. Es una de las pocas secuencias en que Fellini nos deja ver el alma del vacío personaje y la soledad a la que se enfrenta en el banquete barroquizante. De repente, el mundo se para y la cámara nos conduce a un encuentro místico del Casanova con su otra mitad. No por casualidad el encuentro con esta inerte dama se da a través de una cámara subjetiva, estamos en los ojos de Giacomo (fig.28-29); inmediatamente después vuelve nuestro rol de espectadores y asistimos a la mirada más limpia y certera del personaje (fig.30). La presencia de las velas encendidas, como símbolo del deseo de Giacomo y las armaduras inertes, refuerzan la idea del amor al objeto que se consumará en el coito. Así mismo el personaje clownesco que simula violentar a la maniquí es una prefiguración clara.



Fig. 28. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 29. *Il Casanova*. 1976.

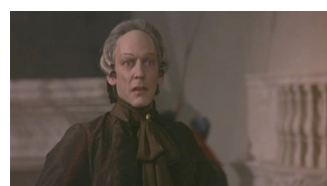


Fig. 30. *Il Casanova*. 1976.

Este encuentro podría ser descrito a través de la descripción que Benjamin Péret en *Anthologie de l'amour sublime* hace del flechazo: “El flechazo, por popular que se haya tornado la expresión -hoy algo desacreditada- describe con claridad la naturaleza súbita del fenómeno de conocimiento del ser deseado cuya complementariedad ha sido bruscamente advertida”.

---

<sup>50</sup> BRETON A., *Arcane 17*, citado en GAUTHIER X., *Op.cit.* p. 58.

El encuentro amoroso de Casanova con la autómeta tiene mucha herencia del *objet trouvé* surrealista; repentino, evidente, el amor brota entre la podredumbre casi por resortes mágicos. El protagonista finalmente llega a comunicarse con ese alguien que tiene la peculiaridad de no ser persona sino cosa. Esta idea enlaza directamente a Freud y al inconsciente en la medida en que Giacomo siente una atracción incontrolable (a este respecto podríamos decir que le atrae precisamente el maniquí porque está vacío, con lo cual estaría profesando un amor narcisista) con el azar objetivo de herencia dadaísta.

El amor que siente Giacomo por la muñeca es súbito y certero, el encuentro fortuito provoca una satisfacción tal que el protagonista cree alcanzar el amor sublime y éste está fuera de toda lógica. Es un encuentro que conduce a un estado eterno que vincula a ambos. Es la misma idea de amor *trouvé* que Eluard y Breton comparten, la identificación en el otro que conduce a la reconstitución del andrógino primordial.

“Explica si puedes por qué es este rostro  
Y no otro el que ante ti se detiene  
Confiesa tú no habías previsto este minuto  
Que va a eternizarte  
Es allí donde amarás  
Siempre siempre siempre”<sup>51</sup>

Estos encuentros son la herencia directa de las ideas que Breton desarrolla en *L’amour fou*. Esa atracción inexplicable que sentimos viene precedida por casualidades que nos unen al objeto que encontramos, es un azar basado en el deseo propio y en las señales que ya hemos acumulado, sin saberlo, en el inconsciente. Es esto lo que le sucedió a Bellmer antes de crear su *pupée*. La red del azar se puso de su parte a través de los encuentros que le llevaron a su niñez por una caja que le envió su madre en 1932, el encuentro con Lotte Pritzel que era autora de muñecas, el descubrimiento de la Olympia, de los *Cuentos de Hoffmann* en la ópera de Offenbach, todo era el preludio de su autómeta, una contagiosa red de casualidades que enlazadas tendrían sentido<sup>52</sup>.

---

<sup>51</sup> ÈLUARD, P., “De l’horizon d’un homme à l’horizon de tous”, *Poèmes politiques*, París, N.R.F., 1948, p.59. Citado en, GAUTHIER X., *Op.cit.*, p. 66.

<sup>52</sup> GUIGON, E., *Op. cit.*, p. 149.

Continuando con el análisis la máscara expresiva de Giacomo se descompone en esta secuencia de planos (fig. 31), entre los que el director introduce una imagen textual muy significativa: los espectadores que miran a Giacomo, una constante que se repite en todos sus cortejos- recordemos el séquito de damas que cosían el gran paño blanco- introducen un elemento referencial que conecta directamente con las imágenes del inicio del film, nos referimos a la máscara burlona que uno de los comensales de repente muestra (fig. 32).



Fig. 31. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 32. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 33. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 34. *Il Casanova*. 1976.

Esta máscara de clown es un elemento extratextual e intertextual, porque a la vez que remite a las primeras imágenes del film, es un referente directo para los espectadores, una alianza de las imágenes con nuestra retina que juega a hacernos partícipes. Todo, al final, se reducía a esta broma absurda e irónica, metáfora misma del amor vacío que busca Giacomo: su mujer total es un objeto, la *disgrasia* de la Venecia que se hundió al inicio se resuelve en este plano (Fig. 33-34). Magistralmente, Fellini ha conseguido cerrar el círculo sin dejarnos fuera. El elemento además se presenta en un tono humorístico y a través de la máscara, algo totalmente ligado como hemos comentado, a las vanguardias cinematográficas.

### 7.3. La mujer- total en la obra Felliniana

La mujer absoluta se presenta en las obras fellinianas como perfección intocable y responde al ideal de la mujer católico mediterráneo. Esta Magna Mater es la concreción de todos los fantasmas que los hombres proyectan sobre la femineidad; virgen y puta, esposa y amante, madre y hermana<sup>53</sup>. El desarrollo por parte del director de esta imagen se hace patente en *La dolce Vita*. Anita, como mito del cine, encarna todos los sueños inalcanzables, es la representación de una diosa arcana, por su belleza y sus rasgos. Pero además, es una diosa del sexo que no pierde su aura maternal y protectora.

“Tú lo eres todo...You are everything. You are the first woman of the first day on the Earth...You are Eve...You are mother... sister... eres la amante, lo femenino... Eres un angel...Y el demonio...La tierra, la casa...”<sup>54</sup>

Marcello expresa en este diálogo lo que venimos desarrollando, reforzado en el final del mismo cuando se dirige a su Venus casi enfadado, reprochándole que haya aparecido en su vida descolocándolo sin remedio. El paseo por las calles de Roma de Anita refuerza esta presencia de mujer primitiva, histórica. También en *Otto e mezzo* Claudia responde a este ideal, es la belleza y la tentación, es la solución de todo, la promesa del cambio, ella misma cuando aparece en el sueño de la alcoba, susurra: *quiero poner orden, quiero hacer limpieza*<sup>55</sup>. Claudia es la razón que sosegará a Guido, que ansía encontrar una salida. Su continuación es recreada por el personaje femenino de *Tobby Dammit*, cuando entre la niebla ( símbolo emotivo y expresionista de Fellini), que precede a la entrega de premios cinematográficos, aparece una mujer desconocida del night-club. Esta señora es la representación de la liberación, la escapatoria cuyo germen fue planteado por Claudia, su diálogo es uno de los más emotivos del cine de Fellini, un monólogo que da cuenta de este rol femenino tan recurrente:

“Cuidaré de ti. Yo te comprendo, te conozco ya. Siempre te he conocido. Desde este momento ya no estarás más solo. Me tienes a mí, y yo te tengo a ti. Siempre estaré a tu

---

<sup>53</sup> COLÓN PERALES, C., *Op. cit.*, p. 133.

<sup>54</sup> FELLINI, F., *La dolce Vita*, Italia, 1959.

<sup>55</sup> FELLINI, F., *Otto e mezzo*, Italia, 1963. Citado en COLÓN PERALES, C., *Ídem*.

lado, cada vez que alargues la mano, encontrarás la mía. Ya no volverás a sentirte náufrago, ya no huirás más, ya no correrás más. La soledad se ha acabado. El egoísmo se ha acabado. Tendremos una vida serena y leal. Tendremos la vida verdadera, la que tú esperabas. Estoy aquí, contigo, siempre”<sup>56</sup>.

El círculo de estas representaciones de mujeres- totales se cierra cuando Giacomo hace el amor con la muñeca Rosalba. La mezcla que se produce entre ellos enlaza con la idea del Andrógino Absoluto de los surrealistas. Así, la unión de ambos ‘cuerpos’ llega a formar una masa informe que deviene en uno mismo, esto es, en el propio Giacomo, que se está amando a sí mismo pero, como apunta Gauthier “la relación con otro está aniquilada y el deseo se anula en su objeto. Tal relación con el otro- relación de fusión y de efusión- es regresiva, del tipo de relación que tiene el niño con su madre”<sup>57</sup>.

En este acto sexual, Giacomo no está sólo representando, sino que se ha mezclado con su doble figurado, tal como los surrealistas entendían la unión idílica;

“En el dolor y en la alegría sólo éramos uno  
Igual color e igual olor igual sabor  
Iguales pasiones igual reposo igual equilibrio (...)  
Yo te besaba tú me besabas yo me besaba  
Tú te besabas sin saber bien quiénes éramos”<sup>58</sup>

La escena sexual entre Casanova y Rosalba es , por tanto, la síntesis de la búsqueda de las mujeres totales en las obras fellinianas anteriores. La diferencia es que la adorada y voluptuosa Anita se ha convertido en una siniestra y macabra muñeca, con lo cual, la degradación del deseo ha sido notable: la pulsión sexual de Marcello ha sido transformada en Casanova en una obsesión posesiva, que cierra un ciclo<sup>59</sup>. Ya que, como establece Colón Perales, las mujeres posteriores a la muñeca de Giacomo serán autoengaños de los personajes femeninos, sólo espejos de sus ideales. La trampa ilusoria no podía ser mejor desenmascarada que a través de la inerte y vacía Rosalba. Podríamos dividir el análisis secuencial del coito en dos partes: aquella que lo precede,

---

<sup>56</sup>FELLINI, F., “Tobby Dammit”. En *Tre passi nel delirio*, Cappelli, Bologna, 1968, p. 90. Citado en COLÓN PERALES, C., *Op. cit.* p. 134.

<sup>57</sup> GAUTHIER, X., *Op. Cit.*, p. 58.

<sup>58</sup> ELUARD, P., “Premierement”, en *L’amour, la poésie*. Gallimard, París, 1964, p. 251, citado en *Ídem*.

<sup>59</sup> COLÓN PERALES, *Op. cit.*, pp. 132- 136.

y que engloba sin dudas las escenas amorosas más románticas del film. Son esbozos de una tragicomedia porque somos conscientes ya de la vacuidad de Giacomo, pero también de su convicción de galán y caballero, de su arte indiscutible para el cortejo.

El acercamiento a Rosalba que estuvo precedido por el fuego y el caos festivo, pero no podía durar tan poco. Giacomo quiere apresar a su mujer total en la intimidad. La autómatas le concede un baile a nuestro iluso protagonista, que representa y se deleita tanto como en el baile que compartió con Anna María (fig. 35-36-37). Ambas escenas están íntimamente unidas.

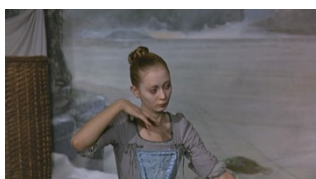


Fig. 35. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 36. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 37. *Il Casanova*. 1976.

En la fig. 36 el baile entre la pareja se desarrolla en un encuadre con un objeto en la parte izquierda, un maniquí, imagen que nos anuncia el baile de Casanova con Rosalba, ya inerte. La fig. 38 muestra un encuadre en el que el elemento más perturbador es el cuadro con un retrato, ¿podría ser la propia Rosalba, mujer que ya no precisa de máscara porque ha sido encontrada ya por Giacomo? Intentaremos dar respuesta a esta pregunta en lo sucesivo.



Fig. 38. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 39. *Il Casanova*. 1976.

Cuando Casanova se dirige a la cama, el espacio de la misma es mortuario, la cama hace las veces de un ataúd tenebroso, oscuro y sombrío, al que Giacomo acude presa de su deseo. El zoom violento que nos conducía al inminente deseo de Giacomo por Anna María hacia el lecho ahora es sustituido por una cámara fija, que muestra el cortejo de



un enamorado, en el que incluso vemos atisbos de romanticismo y ternura, un encuentro surrealista perfecto entre el hombre y su objeto ansiado, el *amour fou* bretoniano.



Fig. 40. *Il Casanova*. 1976.

Pero pronto el atisbo de alma que vimos en Casanova se torna perversión impúdica. Durante el coito, Rosalba a pesar de no ser nada, puede convertirse en una mantis religiosa en virtud de su delirio<sup>60</sup>. La música que acompaña a los planos no es otra que la de la opereta de la mantis religiosa que analizaremos en lo sucesivo, y Casanova, ya sin máscara porque su artificialidad alcanza en este acto amoroso lo absoluto, exclama, con una pasión obscena y lujuria que desconocíamos; “¡Ah, Rosalba! No, no Rosalba, ¡amor te llamas! ¡Amor! ¡Amor! Este es tu nombre...Yo te busco desde...siempre... ¡Hermosa! ¡Niña! ¡Madre! ¡Putas! ¡Putas! ¡Diabla! ¡Diabla! ¡Amor! ¡Amor!”<sup>61</sup>.

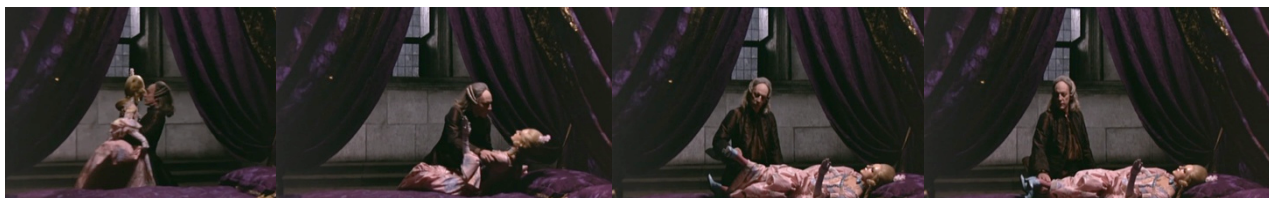


Fig. 41. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 42. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 43. *Il Casanova*. 1976.

<sup>60</sup> PEDRAZA, P., y LÓPEZ GANDÍA, J., *Op. Cit.*, p. 300.

<sup>61</sup> FELLINI, F., *Il Casanova*. *Op. Cit.*



Después del amor, Giacomo la besa, con ternura, como besa un enamorado después de unirse al otro (fig.43). ¿Acaso Giacomo no está mostrando amor por un momento?

La muñeca, después del acto sexual queda reducida nuevamente a un mero objeto masturbatorio que ha servido a Giacomo para encontrarse con su alter ego y cerrar un círculo maldito y eterno por la vinculación que sin duda tiene al útero materno. Fellini lo sabía



Fig. 44. *Il Casanova*. 1976.

muy bien, su Casanova era un falso Pinocho, un italiano inmaduro que no había sabido separarse de las convenciones ni de las faldas de su madre. Después de la posesión del objeto (fig.44), de sí mismo, vuelve el vacío y la máscara de la vacuidad.

En las secuencias que siguen apreciamos a la muñeca descompuesta, reducidos sus miembros descuartizados a puros objetos de placer que después de terminar la función establecida carecen de sentido. Así como abandona a Rosalba, Giacomo se está abandonando a sí mismo. Prefiere seguir la mascarada que afrontar la verdad. Así de triste, así de grotesco y así de cómico. El primer plano del Casanova mirándose al espejo (se dispone a maquillarse, a ocultarse de nuevo) dejando tras de sí una muñeca espatarrada a la que incluso podemos ver el falso sexo, lo demuestra, fig.45. El uso de la luz en esta secuencia adquiere una importancia expresiva extrema. La modulación de la misma nos habla de un sentimiento de abandono, no sólo del cuerpo inerte de Rosalba, sino del propio Giacomo, que sale de la estancia sexual-mortuoria, y nos deja observando el cuerpo desgarrador y ridículo de Rosalba (fig.47) que no es sino el objeto de su deseo, pulsión de muerte y pulsión sexual abandonados ya, Giacomo vuelve a la no-vida, aquella que le ofrece la sociedad banal y ridícula.



Fig. 45. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 46. *Il Casanova*. 1976.

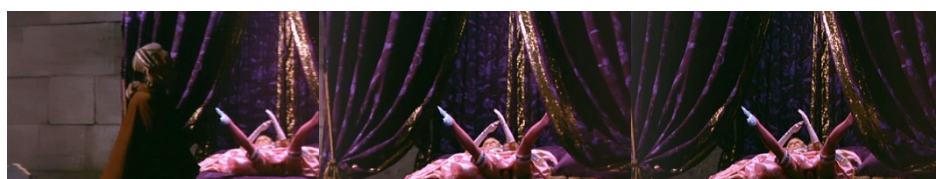


Fig. 47. *Il Casanova*. 1976.

Los referentes del texto felliniano son altísimos. Por una parte, la muñeca se relaciona de modo directo con las creaciones de Bellmer. Sus muñecas eran la respuesta a la demencia metódica de la sociedad, que se oponían al escándalo de sus creaciones. Su *menor desarticulada* era al mismo tiempo un objeto de muerte y de deseo, una incitación erótica. Algunas de ellas, son trozos de miembros amputados que aparentemente no cumplen ninguna función más allá del desconcierto, pero, muy al contrario, son estas partes de cuerpo amputados el reconocimiento de la singularidad del placer y del dolor, que sólo será atisbada con la metamorfosis del cuerpo destruido y reconstruido, deseado y repudiado. Para Bellmer “el cuerpo es comparable a una frase que os invitara a desarticularla para que se recompusieran, a través de una serie de anagramas sin fin, sus verdaderos contenidos”<sup>62</sup>.

La dirección erótica de Bellmer con respecto a sus autómatas se aleja de la del poeta Eluard. Para éste todas las mujeres le conducen a la única, Bellmer, por su parte, construye de una sola mujer a todas las mujeres. Sus muñecas están superpobladas de identidades, lo que despierta un mayor deseo porque cuando el hombre la posee está vinculándose a todas las demás. En este sentido, el acto del amor con Rosalba se convierte en un acto de autosatisfacción, una toma de posesión; orgía de fantasmas del propio Casanova, de proyecciones, sustituciones, e incluso de alucinaciones.

Ya hemos señalado la vinculación de las publicaciones surrealistas con las maniqués y el objeto de deseo, pero la evidencia de estos ideales se corroboró en la Exposición Internacional surrealista celebrada en 1938 en la Galerie Beaux- Arts en la rue du Faubourg Saint- Honoré, organizada por Breton y Eluard. Entre otras muchas creaciones, nos interesan las dieciséis muñecas inmóviles que podían verse en un vestíbulo llamado *las más bellas calles de París*, que rápidamente fue renombrado por los visitantes *la avenida de las maniqués*<sup>63</sup>. Todos los artistas las prepararon meticulosamente dentro de la galería. Cada una de ellas llevaba encima de la cabeza una placa con el nombre de una calle, como las de París, o un lugar mitológico que fuese importante para el grupo surrealista.

---

<sup>62</sup> BELLMER, H., *L'anatomie de l'image*. Le Terrain vague, París, 1975, p. 138. Citado en GUIGON, E., *Op. cit.*, p. 149.

<sup>63</sup> Estas mujeres-objetos, habían sido expuestas por las manos de Salvador Dalí, Domínguez, Hans Arp, Marcel Duchamp, Max Ernst, Espinoza, Maurice Henry, Marcel Jean, Léo Malet, André Masson, Joan Miró, Sonia Mossé, Wolfgang Paalen, Man Ray, Kurt Seligmann e Yves Tanguy.

El cuerpo de la mujer queda progresivamente reducido a un mero y simple objeto de deseo. Más aún, en lo sucesivo los surrealistas ya lo trataban sólo con la consideración de objeto. Muchas obras plásticas responden a la descuartización del cuerpo femenino en base a la creación de obras.

Con Rosalba, Casanova cierra el círculo de la amante perfecta, que incluso fue retomada por Fellini en obras posteriores, tal es el caso de *La città delle donne*, cuando Katzone<sup>64</sup> en su casa repleta de objetos fálicos, realiza una fiesta para conmemorar la despedida del sexo. Ante el modelo de nueva mujer que ha tenido que asumir por rebelarse éstas de manera imperiosa y eficaz, decide fabricar él mismo a una nueva mujer que no suponga un impedimento para sus armas de seductor, que ya decaían ante esas nuevas legiones de féminas. Esta fabricación de una autómatas, aparte de traernos reminiscencias del Frankenstein nos habla directamente de la muñeca de Giacomo Casanova, éste, como aquél, al final de todas sus peripecias y galanteos sexuales, sólo podrá poseer realmente a una mujer mecánica, tal es la idea que Fellini se preocupa de recordarnos.

---

<sup>64</sup> Un juego de palabras al más puro estilo surrealista, ya que el nombre viene directamente de *cazzo*, que es en italiano la forma vulgar de referirse al pene.

#### 7.4. La mantis religiosa.

##### Del mito surrealista al texto felliniano

“La herida que lleva el diablo en su flanco y que se llama orgasmo”.

MANSOUR

Una de las imágenes fundamentales de la mujer felliniana es la de aquella que pretende devorar al macho, acorralarlo para progresivamente minarlo y engullirlo. Sus personajes femeninos en el rol de amantes siempre destacan por su carnalidad, por su belleza antigua y opulenta, viven para el protagonista masculino y satisfacer sus deseos, sin pasado ni futuro. Esta imagen de mujer es la mantis religiosa, ser gastrosexual al que los surrealistas dedicaron mucha literatura y obra plástica. La mujer surrealista, como las fellinianas, usaban su vagina para posicionarse en un estatus de poder. Esta terrible idea de ser engullidos tras el acto sexual resulta a los personajes de Fellini y a los surrealistas tan horrible como atrayente.

Colón Perales con respecto a las obras fílmicas del autor señala su catálogo de amantes como mujeres que responden al ideal de la mujer-mantis<sup>65</sup>. En *La dolce vitta*, Emma demuestra un apetito permanente de hombres y de comida, sus únicas aspiraciones pasan por poseer al hombre y nutrirse, alguno de los fragmentos del diálogo responde magistralmente a la idea comentada:

“¿Estás sólo con ella en la habitación?... ¡Júramelo por tu madre!...¡Júralo!...¡Mira que voy para allá y te saco un ojo!... ¿Por qué no vienes inmediatamente? ... Quiero hacer el amor... ¿El novio es guapo?...Es un chico guapo ¿no es verdad?...Tú sí que eres guapo, el más guapo de todos, guapísimo... ¿No te lo ha dicho todavía esa estúpida? Marcello...No...Yo no me muevo de aquí, te espero todo el día. ¿Qué quieres para comer? ¿Algo ligero? ¿O te preparo raviolis? ¡Marcello! ¿Me quieres?”<sup>66</sup>

El mito de la amante nutriente también es tratado en *Otto e Mezzo*, representado por Carla convertida ya en un cliché absoluto que roza lo caricaturesco. Ésta aparece como

---

<sup>65</sup> COLÓN PERALES, C., “Hacia el planeta mujer”, en *Fellini...Op.cit.* Pp.117-136.

<sup>66</sup> En *La dolce Vita*, Federico Fellini, Italia, 1959.

una amante irreal que presenta una cadena de asociaciones de mujer-madre-esposa-amante. De nuevo su deseo de posesión sobre Guido es absoluto, pero enmascarado bajo una sumisión irreprochable. Él la desea tanto como la repudia. Cuando en las termas ansía que ella venga, al mismo tiempo se alivia de que no aparezca, sin embargo, entra en escena esta burguesa culona – como la llamó Fellini- radiante. Lo primero que hacen, tras el encuentro, es pasar por el comedor y la cama. De nuevo, la relación gastrosexual de la mujer- mantis.

Roger Callois cuenta en la revista *Minotaure* la extraña afición de André Breton y de Paul Eluard de criar mantis religiosas y observar su comportamiento. La mantis devoradora se convirtió en un tema primordial para los surrealistas que entendían que las costumbres de estos animales eran la representación ideal del acto sexual, la hembra sirviéndose de su efímera superioridad devora al macho, engrandeciéndose en el coito.

Normalmente es en el acto sexual cuando a las mujeres les otorgan el mayor protagonismo. Dalí declaró en sendas ocasiones que Gala le inició en el sexo, en todos los aspectos, debido a su miedo enfermizo al acto carnal. Por su parte, Prevert, en *Rechercher sur la sexualité* en *La révolution surrealiste*, se posicionaba a favor de la provocación femenina en la cama, gustaba de la posesión que se producía. También la literatura de Crevel nos presenta a mujeres perversas, que toman a los jovencitos como presas a devorar. En *Pez Soluble*, Breton también fomenta la idea de mujer aniquiladora a través del acto sexual “ella dio media vuelta, (...) y descubrió para mí su desnudez, más embrujadora que los pájaros”.

Las comparaciones de la mujer con la mantis religiosa hacen que el cuerpo del hombre sea tratado simbólicamente como un enorme falo y la boca de la mujer quede identificada con una vagina devoradora. Dalí, Masson, Labisse o Matta, entre otros, han desarrollado ampliamente esta temática en sus obras pictóricas.

Todo lo señalado se traduce en el texto felliniano en la imposibilidad de compatibilizar al hombre y a la mujer en el acto amoroso; nunca se alcanza la comprensión en estas

atracciones de contrarios que terminan sin posibilidad de escape, consumiéndose en una pasión caníbal<sup>67</sup>.

En *La citta delle donne* se ve la sombra de la mantis en el anfiteatro feminista, culminándose el film con la lucha de Snaporaz en el ring, lugar en el que debe oír a las feministas, que encerrándolo en una jaula lo condenan a la escucha de sus argumentos. La idea que subyace, es absolutamente clara: el hombre sube al ring con el miedo de ser devorado por la mujer.

“Il mio corpor a te s’arrende  
Di desio s’accende!  
V’e in amor chi da e chi prende...  
Io ti voglio  
Tutto!  
Ah, l’amor io lo sento  
come un nutrimento,  
come un turbamento che  
consuma  
e non sazia  
mai!”<sup>68</sup>

En *Il Casanova* Fellini trata de forma directa el tema de la mantis-religiosa. La figura de mujer devoradora que tanto interesó y describieron los surrealistas se ejemplifica en otro de los personajes más importante para Giacomo en su travesía. Se trata de un mujer misteriosa, Henriette, que conoce por casualidad (de nuevo el azar se pone de su parte para el encuentro con el *objet*) siendo la amante de otro hombre. En seguida siente el amor irracional hacia ella, que contra todo pronóstico es independiente, libre y va vestida de hombre, es la antítesis de la mujer-virgen que ya creyera amar Giacomo, Anna María.

---

<sup>67</sup> COLÓN PERALES, C., *Op.cit.*, p. 124.

<sup>68</sup> *Il Casanova*, Federico Fellini, Italia, 1976. Canción de la opereta dedicada a la mantis religiosa en casa de Du Bois. Esta pequeña pieza musical será retomada melódicamente en otros momentos vitales para el film.

El primer encuadre que nos muestra a Henriette es una declaración de intenciones, ( fig. 48) ésta aparece en la cama, serena pero cargada de sensualidad, segura de decirle a Giacomo que no necesita saber húngaro para comunicarse con su amante. Giacomo queda fascinado. Las siguientes escenas, dentro del limbo felliniano en cuanto a continuidad narrativa se refieren, nos demuestran que Giacomo ya tiene avivada la llama del deseo, a través del fuego, como elemento simbólico clave, que se nos muestra ante Giacomo con una vela encendida en un carruaje (Fig 49).



Fig. 48. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 49. *Il Casanova*. 1976.

Para Casanova esta mujer significa el encuentro con lo puro y lo bello, es una diosa mitológica con atributos florales ( el ramo de rosas que acompaña a Henriette será un elemento recurrente en sendos encuadres) en la que nuevamente, ve la luz del amor. Con ella se aventura a un viaje a Parma en el que Giacomo cree vivir una luna de miel. Es el único atisbo de relación amorosa que mostrará Fellini en todo el film, pero sólo con la intención de enseñarnos cuán grande es el fracaso del protagonista, de este falso Pinocho, como él gustaba llamarlo.

Los siguientes encuadres mostrarán los atributos que conectan directamente al personaje femenino con el vacío, ya que en la estancia que ocupan en casa de Du Bois, un maniquí sonriente que hace las veces de gabán viste las ropas que antes llevara Henriette, además, aparece acompañado por el ramillete de flores que ella misma portaba entre las manos (fig. 50-51).



Fig. 50. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 51. *Il Casanova*. 1976.

Las referencias textuales de esta imagen nos están diciendo que esta mujer, como las otras, es sólo un espejismo creado por Giacomo, una falsa ilusión de madera inerte que no existe, Henriette no es la mujer-diosa, más bien todo lo contrario.

En los encuadres que siguen, los *enamorados* acuden al gran banquete de un afeminado y pintoresco Du Bois, que prepara un cortejo en el que los comensales más diversos se reúnen en torno a una mesa llena de comida. En la fig. 53 vemos un plano de Giacomo mirando embelesado a su amada, que en un contraplano aparece bebiendo vino y secundada por una vela encendida, referencia directa al fuego de Giacomo (fig. 52). Este pierde toda la dignidad posible en su encuadre ya que Fellini se preocupa de mostrarnos su pose más irrisoria cuando pretende hablar de temas elevados, tales como la defensa a la mujer, rodeado de melones. Comida, fuego sexual, y factor grotesco se resumen en dichos encuadres.



Fig. 52. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 53. *Il Casanova*. 1976.

Es esta una atmósfera que retrotrae a las bacanales romanas, un ambiente lascivo y presuntuoso. Una gran fiesta barroca en la que los invitados, no por casualidad, comen y beben copiosamente. El ambiente sórdido en casa del siniestro Du Bois se refuerza con la representación de una pequeña opereta que tiene a la mantis como protagonista (fig.54). El anfitrión y un efebo realizan un lascivo y patético baile. El encuadre más significativo de esta macabra danza es aquel que nos muestra la sombra proyectada por los dos ‘actores’ que conforma una imagen plástica de un nivel expresivo muy alto por la conseguida estilización de la idea mujer-mantis (fig. 57-58-59).



Fig. 54. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 55. *Il Casanova*. 1976.

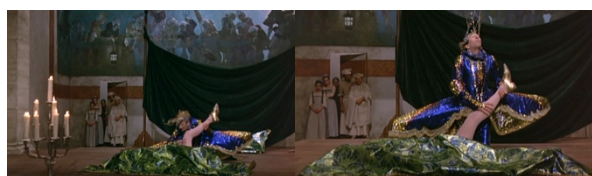


Fig. 56. *Il Casanova*. 1976.





Fig. 57. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 58. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 59. *Il Casanova*. 1976.

Giacomo, que asiste encantado al gran festín, no es capaz de asociar el baile mortuorio entre estos afeminados personajes con su propia mujer. Su autoengaño aún durará una noche en la que disfrutará de la compañía de Henriette. Los encuadres que traen el día son desoladores, nuestro protagonista ha sido abandonado y llora desconsoladamente. La humanización del personaje nunca fue tan alta pero Fellini no deja descanso y lejos de dignificarlo lo estiliza aún más en su propia miseria. Casanova queda feminizado, casi literalmente, Henriette lo ha engullido, en todos los aspectos (fig. 60-61).

Para continuar con la no dignificación de Giacomo, es el anfitrión lascivo e impertinente el que avisará a Giacomo de la partida de su enamorada en tono burlesco.

Al fondo de la estancia entre los vacíos maniquíes observamos un cuadro que nos remite directamente a las obras de Arcimboldo (fig. 60). Este elemento es un referente directo del doble figurado, de la personalidad de Giacomo y su incapacidad de definirse realmente. El estar conformado psíquicamente por tantos disfraces le provoca una situación de angustia que palia continuamente con el sexo. Pero el cuadro es aún más. También es la referencia directa a la dama que acaba de abandonarle, y a todos los trajes que ella llegó a ponerse que no eran sino las máscaras de las mujeres que en apariencia bondadosa, finalmente, como la mantis de la representación de la opereta a la que Giacomo asistió, feliz aún con su amante, devora al macho. No podía ser de otra manera, la apariencia de su dama era sólo eso, de nuevo está solo, ella también era el reflejo de los maniquíes a los que observa atónito.



Fig. 60. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 61. *Il Casanova*. 1976.

Este cuadro, hecho de tantas máscaras como vidas del Casanova será recuperado por Fellini cuando Giacomo encuentra a Rosalba, su mujer-total, su inerte perfecta (fig. 38).

El cuadro es, además, un referente extratextual que nos conduce directamente a la obra surrealista, pues las dobles imágenes del método paranoico- crítico daliniano tuvieron su referencia directa en las obras plásticas de Arcimboldo. Aparte de las conexiones con el grupo bretoniano, también esta idea de relacionar imágenes aparentemente opuestas para conformar una unidad está totalmente desarrollada en el primer cine surrealista. *Un perro andaluz* es el claro ejemplo de la búsqueda de imágenes que, creando analogías, llegan a la metamorfosis del significado. Asociaciones figurativas o sensoriales que nos trasladan a la poesía, esto es , en palabras de Ado Kyrrou a la literatura filmada<sup>69</sup>.

En el texto felliniano, por tanto, hemos advertido como la imagen de la mujer deviene en muchas ocasiones animal, alejándose ésta de su carácter místico y virginal de la mujer absoluta. Fellini, sin embargo, no puede ser acusado en ningún caso de misoginia sino de presentar una realidad de modo autocrítico. La actitud sarcástica e irónica cargada de comicidad con la que Fellini suele abordar este mito de tradición surrealista lo sitúan más cercano a la realidad, equiparable a las palabras de una de las mujeres surrealistas que pululaban bajo la sombra de Breton, que ante la temática planteada se definió a sí misma como una mantis, que deseaba devorar al macho que “violara su flanco con pulsaciones bárbaras”, a través de su sexo, que lo recibiría “como un ojal lentamente entreabierto” que contraído en “alegres espasmos” convertiría al sexo masculino en “mero trozo, orgulloso desecho inútil, verga deshuesada”. Ávida, aniquiladora sin piedad<sup>70</sup>.

---

<sup>69</sup> GUBERN, R., *Proyector de Luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona, Anagrama, 1999, p. 415.

<sup>70</sup> MANSOUR, J., “L’amoureuse guerriere”, en *Carré blanc*, París, Le soleil noir, 1965, p. 138, citado en GAUTHIER, X., *Op.cit.*, p. 118.

## 7.5. El burdel como espacio surrealista

### Mujeres hipertrofiadas

El encuentro de Casanova en el burdel con las antiguas prostitutas que de seguro había gozado en el pasado presenta una importancia absoluta en nuestro análisis. La imagen de la prostituta y el burdel se fusionan con la idea de mujer-mantis, bruja poseedora del hombre. El burdel en las obras fellinianas es símbolo de infierno. Encierra en él la idea de trauma sexual, heredado del espíritu barroco de la moral católico-cristiana. Las prostitutas son símbolo de placer ligado al dolor y al peligro, poseedoras de la fuente de gozo pero también de enfermedades. Son el deseo y el infierno en una misma cosa.

La idea de la enfermedad asociada a la prostituta es recurrente en muchas obras plásticas del período vanguardista, tal es el caso de *Las señoritas de Aviñón*, de Picasso, en cuyo discurso simbólico subyace el miedo a la muerte y a la enfermedad del autor, asociado a las putas que con su sexo puro podían generar también las enfermedades más insólitas. Esta idea de lo sórdido y lo degenerado se transmite en el film a través de la figura de dos prostitutas a las que intuimos Giacomo se ha abandonado después de sus continuos desamores (fig.62). Ambas son presentadas en un carruaje que como hemos visto, suele hacer las veces de ataúd mortuario. Los rostros de estas mujeres son las máscaras expresivas de las arpías femeninas, sucias y devoradoras, en la fig. 63 asistimos al derrumbe de Giacomo. La cámara con un ligero contrapicado lo empequeñece, su declive se acentúa con las risas sardónicas de estas malas mujeres.



Fig. 62. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 63. *Il Casanova*. 1976.

En *Historie du surrealisme*, Nadeau relata la afición de los surrealistas de frecuentar burdeles asiduamente buscando el amor natural de las prostitutas. Querían disfrutar de estas mujeres sin cultura porque consideraban que su esencia era mucho más terrenal, representaban la raza natural y pura que los conduciría al sexo ligado a la tierra.

Breton declaró con respecto a las burdeles: “sueño con cerrarlos...porque son lugares donde todo se paga y también algo semejante a los asilos y a las prisiones”. Pero su moral convencional le hizo volver sobre sus palabras cuando en *Los vasos comunicantes* declaró que no buscaba a las prostitutas porque no podía amarlas.

Aragon, a diferencia del líder surrealista especificó en *Le paysan de Paris* su gusto por los prostíbulos parisinos y criticó abiertamente a la burguesía que los repudiaba en público pero consumía sus servicios. En cierto modo los surrealistas atacaban radicalmente a la hipocresía burguesa como en su momento lo hiciese Picasso; la idea ya comentada de la enfermedad y la muerte en la obra picassiana enlaza directamente con el discurso felliniano. El uno como el otro, no pudieron liberarse nunca del espíritu de la moral barroquizante acerca del deseo y el sexo. El pecado asociado a la culpa de la moral católica.

Aragon también plantea algo interesante: es en el burdel cuando el hombre se libera de la máscara social establecida, a la vez que sigue un sistema ordenado, ya que se espera que sea con esas mujeres y no con sus esposas, donde alcancen los placeres más sórdidos. La prostituta se convierte en sustitución de la mujer amada e idealizada pero a la vez es la representación de todas las mujeres, porque al despoetizarse la relación con ellas se está haciendo una forma de poesía. En el encuentro con las prostitutas Aragon se está buscando a sí mismo porque renuncia a las máscaras púdicas de la sociedad y se purifica con los encantos de los dedos más impuros. Este ideal de sacralización del burdel es una trampa para las mujeres y nuevamente una excusa para el género masculino de fomentar el consumo de la carne femenina.

Sucede que las ideas de Aragon tienen, en última instancia, un eco misógino: la prostituta será siempre una sometida aunque se lo otorguen atisbos de salvadora maravillosa, o portadora del sexo puro, ya que es el hombre el que decide su suerte y ella la que está condenada a esperarlo.

Aunque la prostituta sea el refugio para dar rienda suelta a los placeres sexuales, los surrealistas no tardan en convertirla en un instrumento diabólico. Brujas que, aprovechándose del deseo ávido, utilizan sus armas maléficas para hacerse cargo de sus cuidados. Él, que sentirá miedo y se verá impelido, no podrá actuar bajo el estado de

duermevela en el que frente a la peligrosa dama se encontrará. Esta idea de la magia negra ejercida por la mujer que puede llegar a hacer prisionero a un hombre, aparece directamente en el encuentro del Casanova con las dos *científicas*.

Giacomo siente tanto deseo como pavor cuando observa a estas dos hermanas tomar partido en un oficio de hombres. Entomólogas que sin piedad pinchan a los insectos sin escrúpulos (fig. 64 ). Giacomo siente el dolor y el placer en una unión perversa y se desmaya. El hombre impedido frente a las damas que lo tratan en su estado febril acostado en la cama como a uno de sus bichos. Lo pinchan, lo manejan, y son capaces de otorgarle el poder sanador (fig.65-66-67). El miedo que experimenta Giacomo entre las manos de estas arpías se traduce en más deseo. Las llamas de la chimenea en la que se declara frente a una de las hermanas son un preludio del infierno del burdel al que se enfrentará en las escenas inmediatamente posteriores (fig.68-69).



Fig. 64. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 65. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 66. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 67. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 68. *Il Casanova*. 1976.

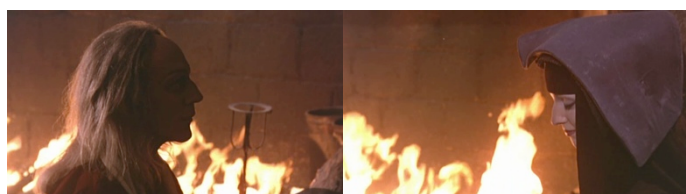


Fig. 69. *Il Casanova*. 1976.

La mujer, una vez más, es una bruja ( Isabel acrecienta la idea de mujer misteriosa y oculta a través de su atuendo) que lo ha utilizado y después de tocar su cuerpo y manipularlo, lo ha abandonado. La hija del entomólogo Mobius es la representación del deseo mortuorio de Giacomo, unido a su deseo sexual. Giacomo llega a dirigirse a Isabel como mujer que porta una sonrisa etrusca, funeraria. La idea mortuoria asociada a la pulsión sexual se acrecienta con la escenografía misma de la estancia, y sobre todo, con el fuego. Aún piensa que lo que siente se traduce en un amor cortés, y se siente solo, nuevamente, cuando entiende que la dama a la que creía amar lo ha despreciado, curiosamente, su cita tendría lugar en una supuesta posada. La imagen del fuego ahora es un eco simbólico que Fellini nos muestra a través de un travelling que nos introduce en el infierno-prostíbulo. En medio, el fuego, un gran horno crematorio que se traduce en la ejecución posterior de los deseos más lascivos y repugnantes del triste Giacomo. (fig.70.)



Fig. 70. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 71. *Il Casanova*. 1976.

Inesperadamente, un establo de caballos se abre ante una mesa con doce comensales, que miran a Giacomo como si estuviese en una función de teatro, imagen clara de que todo lo que hace nuestro personaje está basado en la interpretación y la mascarada. Los caballos son la representación directa del deseo más animal del protagonista, que aunque pretende cambiar de vida, fracasa estrepitosamente cuando su orgullo viril es tocado por la vieja prostituta, que actuando de alcahueta le presenta a una jorobada ninfómana que es capaz de hacerlo todo. De nuevo, un reto, a un lado, los caballos a punto de salir a la carrera- símbolo del deseo de Giacomo-, al otro los comensales-espectadores ( que somos nosotros), que esperan impacientes la respuesta. Giacomo no puede resistirse al espectáculo. El montaje de esta escena que rompe cualquier línea narrativa y espacio-temporal posible tiene además un referente extratextual directo, nos referimos a la última cena que en *Viridiana*, de Buñuel, está conformada por un grupo de mendigos que aluden a su vez a la obra plástica de Leonardo da Vinci, tal es su disposición mucho más simétrica y reconocible que en la obra felliniana (fig. 72).





Fig. 72. *Il Casanova*. 1976. Y *Viridiana*, Luis Buñuel. 1961.

Fig. 73. *Il Casanova*. 1976.

Con la presencia de la jorobada el film alude directamente a la imagen de la mujer hipertrofiada convertida en monstruo, absolutamente impura y sexual (fig. 74- 75). Estas representaciones de hipertrofiados y tullidos son los *freaks* ampliamente tratados por el autor Leslie Fiedler. Alude a los monstruos humanos, a los rechazados de la sociedad que acababan en barracones de feria y que eran presentados como seres terriblemente espectaculares. Están hondamente relacionados con la cultura popular, con las clases desdichadas, con la deformidad física que entraña tintes dramáticos por la soledad y aislamiento<sup>71</sup>. En diversos autores la imagen del *freak* ha tenido alusiones directas, y como Fiedler establece:



Fig. 74. *Il Casanova*. 1976.

Fig. 75. *Il Casanova*. 1976.

“Los freaks de Bergman son alegóricos, como casi todos los elementos de sus sacras y negras representaciones luteranas. A Buñuel no le interesan las verdaderas extravagancias humanas, sino los mutilados. Sólo Fellini, cuyas películas más conmovedoras remiten a una cultura popular precinematográfica, ha evocado imágenes reales de los freaks en los circos y las ferias. Incluso cuando no forman parte de un espectáculo, cuando son tipos incluidos en la vida diaria, sus freaks quedan en nuestra memoria como seres de barracón”<sup>72</sup>.

La imagen de la hipertrofia física ha pasado por tanto a ser una de los elementos primordiales en la iconicidad felliniana. Son personajes que quedan reducidos a pura representación visual como presencia alarmante que pone en juego el ideal de la belleza en relación a los deseos sexuales. Fellini a través de sus personajes transmite que las proporciones del cuerpo humano adquieren una dimensión más amplia en el territorio del deseo, lugar en el que el ser humano se hace explícitamente animal.

<sup>71</sup> COLÓN PERALES, C., *Op. Cit.* p. 272.

<sup>72</sup> FIEDLER, F., *Freaks*. Garzanti, Milano, 1981, p. 301, citado en, *Ídem*.

En otros casos, los freaks de Fellini son tullidos físicos porque moralmente también presentan una deformación. Como apunta Colón Perales, no puede ser casualidad que el *Satyricon*, quizás la obra más terrible y cruda de la humanidad asociada a lo bestial, sea la que más personajes anormales contenga<sup>73</sup>.

Estas mujeres han sido presentadas tradicionalmente en sus obras, así en *I clowns*, el niño que va al circo descubre a la Mujer Hércules y a Miss Tarzán; en *Roma*, el niño ve en diapositivas educativas a una mujer que muestra un culo blanco y redondo, grande como la luna llena. En *La citta delle donne* el niño que intuimos en el tobogán gateando bajo la mesa descubre admirado las piernas, gigantescas para él, de Rosina, el gran culo de una viuda en el cementerio, a la pescadera en el mercado acariciando lascivamente las anguilas, y en el circo a las mujeres motoristas, todas agigantadas y descomunales



Fig. 76. *Amarcord*. Fellini. 1973.

que le provocan terror y curiosidad a un tiempo. También en *Otto e mezzo* Guido asiste al baile de la Sharaghina, prostituta horrible y desproporcionada que le muestra los caminos del sexo y la lujuria, como en *Amarcord*, dónde vemos a un joven aplastado literalmente por unas tetas (fig.76).

Todo este itinerario que someramente hemos recorrido de la mujer hipertrofiada de Fellini recoge, como apuntábamos, los ideales de la educación moralista y católica de la sociedad italiana, que Fellini conocía a la perfección consiguiendo plasmarla en forma caricaturizada. Todas estas mujeres son en realidad la respuesta a traumas sexuales infantiles en los que tiene mucho que ver la figura del clérigo y la convención familiar. No por casualidad casi siempre el espectador de estas mujeres es un niño.

Al igual que los surrealistas, Fellini también recoge en sus obras los prejuicios burgueses de la prostituta como la representación de mujer de clase baja y de sexualidad animal y pura. La bacanal del burdel es, además, el claro ejemplo del poder femenino sobre el masculino. Por primera vez desde que asistimos a los coitos modélicos de

---

<sup>73</sup> COLÓN PERALES, *Op. cit.*, p. 274.



Giacomo él no sólo está debajo de la jorobada en el acto sexual, sino que además no lleva la iniciativa. La imagen nos muestra un Casanova devorado por un círculo de mujeres que a su alrededor lo exprimen para su propio disfrute (fig. 77). La jorobada es la que lleva el ritmo del pájaro-sexual en este caso, y dirige a un protagonista que está exhausto. Esta escena perversamente sexual presenta claras analogías con *La concha de Irene*, de Aragon, obra que tiene como protagonista a una granjera terrible e insaciable sexualmente que ante el asombro de su propio padre deja agotados a todos los hombres de su alrededor, teniendo su placer efectos tan impresionantes que en sus actos se vive un infierno en el que sus condenados se masturban. La jorobada es además la representación de mujer-mantis en el coito, la líder femenina que lleva al séquito de perversas. Los encuadres nos muestran el círculo pecaminoso que las damas han construido entorno a Giacomo, que ha sido reducido a falo (fig.78).



Fig. 77. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 78. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 79. *Il Casanova*. 1976.

Fellini también introduce, como Aragon, la perversión del onanismo. Las mujeres que rodean a Giacomo se masturban ante la escena, así como los asistentes que alrededor de la cama-ataúd entran en un frenesí sexual apoteósico. Esta imagen de la masturbación femenina podría ser comparada con algunos de los dibujos de Bellmer, en los que la carga sexual alcanza límites extraordinarios ( fig. 79- 80-81-82).

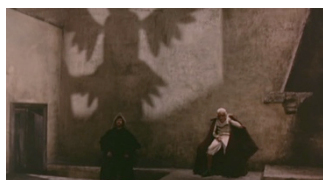


Fig. 80. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 81. *Il Casanova*. 1976.

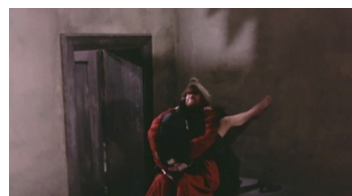


Fig. 82. *Il Casanova*. 1976.

Nos referimos a la cama como si de un túmulo mortuario se tratara no sólo por su aspecto externo sino por la ligazón de la idea de pulsión sexual y pulsión de muerte que encierra en sí misma. La relación del amor y la muerte fue hondamente tratada por el grupo surrealista.

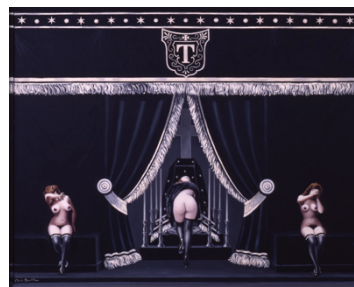


Fig. 83. Clovis Trouille. *Mis funerales*. 1940-46

Desnos en *La liberté ou l'amour* liga profundamente ambos conceptos, no pudiendo subsistir el uno sin el otro, pues incluso en la muerte el deseo florece. Esta tendencia macabra a la necrofilia aparece en las obras plásticas de Delvaux o Clovis Trouille, (fig 83)<sup>74</sup>.

Esta violenta escena da cuenta de muchas de las perversiones que interesaron tanto a los surrealistas, declarados militantes de la sexualidad libre. Pues a pesar de Breton y su convencionalismo enmascarado, algunos surrealistas, tal es el caso de Bataille, defendían la sexualidad prohibida y concebían el surgimiento del deseo siempre enlazado a una necesidad de trasgresión.

Como en todos los casos, el grupo surrealista presentó contradicciones con respecto al cultivo de la perversión y aunque en líneas generales se mostraban partidarios, en el caso de Breton la condena a las mismas fue explícita. De nuevo, el líder surrealista tiende a “yuxtaponer actitudes lógicamente incompatibles, hacerse revolucionario en una declaración de principios pero adoptar una posición reaccionaria en el campo de la práctica”<sup>75</sup>.

Aparte de la perversión onanista, que hemos visto ejemplificada claramente por Fellini, la idea del sado-masiquismo también aparece en la obra, los encuadres que muestran a Fellini en la casa de Venecia donde se debatía entre el amor de Anna María y el deseo lascivo, nos muestran a un Giacomo azotando a su señora con una fusta, (fig.84-85-86) previo deseo de la misma, una imagen que nuevamente, enlaza con el grupo surrealista, en concreto con la obra plástica del ya nombrado Clovis Trouille (fig. 87) que nos ofrece imágenes absolutamente análogas a la obra felliniana.

<sup>74</sup> GAUTHIER X., *Surrealismo...*, *Op.cit.*, pp. 148-150.

<sup>75</sup> GAUTHIER, X., *Op. cit.*, p. 142.



Fig. 84. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 85. *Il Casanova*. 1976.

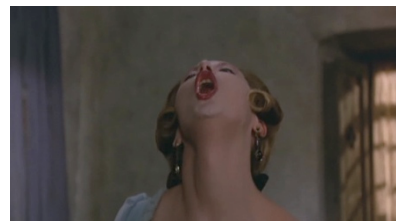


Fig. 86. *Il Casanova*. 1976.

La representación infernal del burdel acompañado de la mujer como un monstruo deformado se complementa con la seducción de carácter grotesco. En clave cómica los cortejos de los personajes fellinianos suelen rozar el patetismo por ser representaciones caricaturizadas que esconden los tabúes machistas del engaño y las simulaciones.



Fig. 87. Clovis Trouille. *Dolmancé et ses fantômes de luxure*. 1958.

Este modelo seductor grotesco aparece desde el primer film felliniano, en *El jeque blanco*, en el que ambos personajes son cruelmente tratados por el director pues aparecen despojados de dignidad como fantoches de la simulación<sup>76</sup>.

Estos cortejos se convierten también en un acto pervertido si tenemos en cuenta que siempre precisan a un *voyeur*.

<sup>76</sup> El modelo de este film es clave en la obra felliniana. El personaje es además un actor fracasado de las fotonovelas, lo cual implica que la falsedad de sus galanteos es más elevada, y Wanda es la *mujer-apasionada*, sin ápice de inteligencia, que se deja arrastrar por las mentiras del jeque, tan acostumbrada como está a sus prácticas de autoengaño.

## 7.6 El espectador/ Voyeur

En la primera escena sexual del film de Casanova hay un espectador anónimo que asiste al macabro baile pre-sexual de Giacomo. Éste, rozando el patetismo, se expone ante la mirada y se esfuerza por agradar al espectador. Esta secuencia pone en juego que el arma de todo el film será el deseo. Fellini nos está introduciendo violentamente en el espacio de un deseo macabro, porque la mirada del *voyeur* felliniano es la nuestra.

Como vimos a propósito del encuentro de Giacomo con Rosalba, desde el inicio del film en la que Venecia sale de las aguas, Fellini nos deja claro que existe un enunciador, que la obra está íntimamente relacionada con nosotros, lo cual la sitúa en el eje del cine vanguardista en general, y de los recursos de Buñuel en particular.

Estas máscaras clown establecen con nosotros una mirada cómplice, que va a acompañarnos, si sabemos verla, en la obra y que además queda ejemplificada en movimientos de cámara que son planos subjetivos de la mirada del otro, la nuestra propia. Somos el enlace directo de la obra.

La complicidad se despliega ante nosotros en el primer acto sexual. Giacomo se vende a la amante del embajador francés en su pequeña villa (fig.88) lugar plagado de mosaicos que refieren directamente el acto sexual. En este lugar el embajador se encontraba con su amante, una monja que espera ansiosa al semental Casanova. El embajador está oculto mirando la escena sexual perversamente tras un ojo, el ojo de un pez que preside la alcoba. Este ojo somos nosotros. Todos los elementos del encuadre refuerzan la idea de la multiplicidad de la mirada( fig. 89, 91). La sala en la que Giacomo ejemplifica sus acrobáticos bailes para el deleite del francés está rodeada de espejos (fig. 92).



Fig. 88. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 89. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 90. *Il Casanova*. 1976.

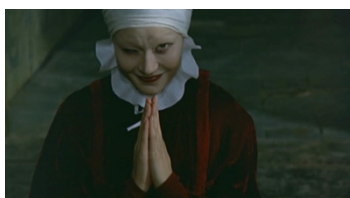


Fig. 91. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 92. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 93. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 94. *Il Casanova*. 1976.

El atentado contra nuestra percepción visual que comenzará Buñuel en *Un perro andaluz* sigue perviviendo en el paso del tiempo. La mirada fue y es una herida abierta que tras la navaja buñueliana, sin cesar de sangrar, muestra un atentado contra lo establecido, acaso con ecos libertarios surrealistas, y nos conduce sin posibilidad de escape hacia el ojo, miramos al que mira, pero en realidad Fellini nos está diciendo que somos nosotros mismos los *voyeurs*.

“¿Qué es la imagen fílmica (comprendido el sonido también)? Una trampa. Hay que darle a esta palabra su sentido analítico. Estoy encerrado con la imagen como si estuviera preso en la famosa relación dual que fundamenta lo originario. La imagen está ahí, delante de mí, para mí: coalescente ( perfectamente fundidos su significado y su significante), analógica, global, rica, es una trampa perfecta: me precipito sobre ella como un animal sobre el extremo de un trazo que se parece a algo y que le ofrecen (...) En la sala de cine, por lejos que esté estoy aplastando mis narices contra el espejo de la pantalla, ese <<otro>> imaginario con el que me identifico narcisistamente (...); la imagen me cautiva, me captura: me quedo como pegado con cola a la representación y esta cola es el fundamento de la naturalidad ( la pseudo naturaleza) de la escena filmada (cola que ha sido pegada por el ingrediente de la <<técnica>>); lo real, por su parte, no conoce más que las distancias, lo simbólico no conoce más que máscaras; tan sólo la



imagen ( lo imaginario) está próxima, sólo la imagen es <<real>> ( es capaz de producir el tintineo de la verdad)”<sup>77</sup>.

Fellini nos tiende una trampa o, más exactamente, la operación de tendernos una trampa. Las palabras de Barthes apuntan directamente a la operación felliniana, ya que sus argumentos dan cuenta del pacto que existe entre el film y el espectador. La ficción sólo ha conseguido hacerla más perfecta<sup>78</sup>. “La ficción se oculta a sí misma – ésta es la razón de su índole ilusionística- para obtener a cambio el poder más completo de la fascinación (...) La obra no puede olvidarse de la tensión que la mantiene viva: no perder de vista al espectador y , por lo tanto, no dejar que el espectador pueda perderla de vista”<sup>79</sup>.

En todos los actos sexuales la mirada del otro es una constante. Es característico en la obra el caso de la condesa d’Urfe, una señora que es mostrada a través de su máscara en todo su esplendor lascivo y macabro, decadente, que en aras de las ideas místicas quiere poseer a Giacomo, seguramente informada de su fama de semental. Esta señora, patética y grotesca, no consigue despertar al pajarito de Giacomo, y es cuando entra en escena la prostituta Marcolina que actúa de *voyeur* pero además es la que provoca en Giacomo la excitación sexual (fig. 97) él mismo mira y es mirado, trampa ilusoria que cierra el círculo con nosotros, espectadores, que somos los que en última instancia estamos observando este perverso y sadiano juego.

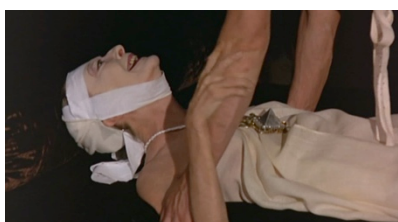


Fig. 95. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 96. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 97. *Il Casanova*. 1976.

---

<sup>77</sup> BARTHES, R., *Op.cit.*, p. 353.

<sup>78</sup> PUELLES ROMERO, L., *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador*. Madrid, Abada, 2011, p. 103.

<sup>79</sup> *Ídem*.

En la escena del burdel, también somos cómplices del acto lascivo de manera directa, pues las prostitutas que, desquiciadas, gozan a Giacomo nos miran durante el acto directamente a los ojos. Es la llamada más radical, furiosa y violenta que Fellini nos dirige (fig. 98-99).



Fig. 98. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 99. *Il Casanova*. 1976.

El culmen de *voyeur* felliniano ocurre en la fiesta–bacanal romana, que conecta directamente con la escenografía del *Satyricon*. En este palacio romano de lord Talou hay comida y bebida en exceso, todo el ambiente es en sí mismo, una orgía. Se incluyen elementos referenciales en la mesa de la comida que nos hablan del carácter de la ceremonia, un gran rinoceronte porta un enorme falo sobre su lomo (fig. 100) que aparte de ser análogo al elefante de Bernini, es el icono directo de Giacomo. En las escenas que siguen, despreciamos el papel de mirones que nos ha dado Fellini, pues se muestra al Casanova más canalla e indolente, su máscara más vacía y sin alma. Fellini quiere que veamos todas las partes del múltiple espejo polisémico del protagonista. En la sala orgiástica se celebra una perversa competición sexual ante todos los comensales que miran entusiasmados y muertos de deseo el combate (fig. 101-102).



Fig. 100. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 101. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 102. *Il Casanova*. 1976.

Giacomo nunca fue tan despreciable ante nuestra mirada, ya que, la mujer a la que elige para su batalla no participa del acto sexual, y llora desconsolada después de la violación a la que se ha sometido arrastrada por su propio anfitrión. Nuevamente, Fellini nos mira a los ojos con un personaje que directamente mira a cámara para implicarnos en lo que sucede (fig. 103 ) quiere advertirnos que Giacomo, condenado por su complejo edípico, es un ser absolutamente ruin.



Fig. 103. *Il Casanova*. 1976.



## 8. Iconología felliniana y surrealismo: un maridaje posible.

“No soy un surrealista en el sentido actual de la palabra, pero hablando de mi alma he de ser necesariamente surrealista”<sup>80</sup>.

“Si el paisaje refleja un estado de ánimo, el espectador encuentra en la pantalla un espejo que arroja luz al mismo tiempo sobre él. Debiendo, pues, dar al paisaje una forma animista, soy en cierto modo surrealista, como Giotto, Botticelli, El Bosco, Brueghel y Uccello lo fueron antes de que existiera el propio término”<sup>81</sup>.

El paisaje felliniano responde a una manipulación expresiva cargada de significación. Es uno de los ejemplos más claros de la manipulación cinematográfica del director, consiguiendo a través del mismo alcanzar el sentimiento metafísico. Como en la pintura surrealista el paisaje deviene una expresión directamente ligada a lo mágico-natural. Desde el comienzo de su obra cinematográfica, Fellini, sin saberlo, está construyendo un entorno que llegará a la total artificiosidad en el estudio de *Cinecittà*, siendo precisamente, en estas últimas obras, cuando consiga aportar una estilización expresiva escenográfica que alcanza una metamorfosis signica total.

El paisaje fingido de las últimas etapas consigue aprehender el propio mundo interior del cineasta. Este carácter expresivo aplicado al paisaje ya había sido buscado por el director en sus primeras obras, pues incluso cuando Fellini rueda en exteriores somete al paisaje natural a la estilización haciendo del mismo un entorno de presencia fantástica que alberga una acentuada carga escenográfica con todo el énfasis en el encuadre y en las figuras.

Progresivamente Fellini introduce el paisaje construido o artificial con un desarrollo absoluto en *Satyricon*, pus todos ellos son falsos, exagerados y presentados de un modo absolutamente irreal al espectador. Por supuesto ya es en *Casanova* donde triunfa sobremanera la escena de la artificialidad. Nada en la película responde a lo natural, sino un producto de estudio exuberante. El trabajo que desarrolla el director en esta obra

---

<sup>80</sup> FELLINI, F., Citado por COLÓN PERALES C., en *Op. cit.*, p. 255. Con respecto a la artificiosidad Colón Perales secunda la idea de Monti.

<sup>81</sup> *Ídem.*

es equiparable al de un pintor surrealista, ya que Fellini ha asumido todo lo que quiere mostrar sintetizándolo plenamente, consiguiendo transformar los elementos de la realidad y hacerlos suyos a través de una visión detallista y cuidada, todo en la escenografía-paisaje es Fellini. La tendencia a la manipulación nos demuestra el trato del encuadre cinematográfico como si se tratara de un lienzo, quedando la imagen asfixiada por un marco que el espectador percibe cargado de una ambigüedad real, de un aire que pesa por su extrañamiento y que delata que ese espacio es producto de una manipulación medida y calculada.

“El ideal sería hacer una película extremadamente fija, y continuamente rica en movimiento. En Casanova verdaderamente habría querido llegar muy cerca: una película compuesta por cuadros fijos”<sup>82</sup>.

Uno de los elementos fundamentales dentro de este paraíso artificial de los encuadres de Fellini es sin duda la presencia del mar. El simbolismo de este elemento adquiere una importancia absoluta en cada una de sus obras, deviene la melancolía, la infancia o la pérdida que acusa el propio director. Como él mismo ha declarado la aparición del mar en sus obras siempre denota un tinte melancólico. Al igual que sucede con el trato de los otros elementos figurativos el mar de plástico de las últimas obras de Fellini es el más real que el director pudiera mostrarnos, es la única imagen de mar posible porque es el suyo. Fellini ha conseguido abstraer totalmente un elemento de la realidad culminándolo con el complicado ejercicio de mostrarlo ante la cámara como un signo, su mar artificial está totalmente poseído por él y es tan falso y tan auténtico como el mundo artificioso del cine (fig. 104-105).

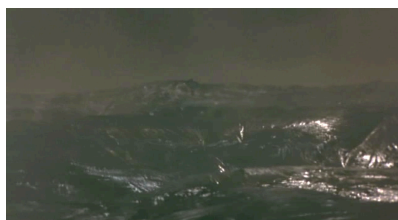


Fig. 104. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 105. *Il Casanova*. 1976.

El mar es además una identificación directa con la memoria y los recuerdos de infancia del director, que lo trata como una fuente magnética repleta de significado oculto por

---

<sup>82</sup> FELLINI, F., *Fellini por... Op. cit.*, p. 194.

ser la zona que le evoca lo fantasmagórico, lo maravilloso y los mayores misterios. Instintivamente Fellini siempre busca el mar. “El mar me evoca una parte de mi infancia; es un misterio fascinante, un elemento primordial que actúa con extraordinaria fuerza sobre mi subconsciente y me da una sensación de paz y fuerza”<sup>83</sup>.

Los animales fellinianos presentan otro de los elementos que asociamos directamente a las imágenes surrealistas. La manera en que Fellini los introduce en sus obras produce una sensación de descontextualización que nos remite directamente a la cualidad de extrañamiento que Breton aplicaba a los objetos, en la medida en que éstos debían crear asociaciones antagónicas que no respondieran a ninguna vinculación racional. Este recurso metonímico tan utilizado por los poetas surrealistas también puede asociarse a las obras cinematográficas de Luis Buñuel. Así, en la esfera buñueliana encontramos sendos ejemplos de lo dicho: los burros putrefactos de *Un perro andaluz*, la gallina de *Los olvidados* o el rebaño del final de *El Ángel exterminador*<sup>84</sup>. Como la poesía automática pura, Fellini explota este recurso que en *Il Casanova* se explicita con el motivo de la ballena, que además de elemento surrealista por su posición de extrañamiento adquiere un carácter más significativo por tratarse de un túnel que transporta a un estado onírico al protagonista. La cualidad simbólica que Fellini aporta en esta escena es absoluta.

La presencia más significativa del animal identificado con el recurso surrealista es sin duda el rinoceronte de *E la nave va*. En toda la obra la presencia del animal conmueve y suscita la relación directa con otros mundos. Cuando le preguntaron al realizador si su rinoceronte tenía algún significado específico, éste aclaró la cuestión del siguiente modo; “¡Sí!- Expertos en viajes marítimos me han asegurado que casi siempre viaja a bordo un rinoceronte! Bromas aparte, digo lo mismo que Picasso: no busco,



Fig. 106. *E La Nave Va*, Fellini. 1983.

<sup>83</sup> FELLINI, F. “Entretiens avec Federico Fellini”. *Les cahiers RTB*, Editions Radio Television Belguique, Bruxelles, 1962, p. 28. Citado en COLÓN PERALES, C., *Fellini...Op. Cit*, p. 259.

<sup>84</sup> *Ídem*, p. 269.

encuentro. Se me apareció un rinoceronte sobre este barco y encuentro que está muy bien en él. Nada más.”<sup>85</sup>

Fellini , por lo tanto, está imbuido por un sentimiento arqueologizante y nunca termina de citarse a sí mismo en cada una de las obras que crea, explota al máximo sus recursos plástico-fílmicos hasta que consigue alcanzar un nivel de expresión total, que se nos presenta, en síntesis, en elementos que nos enseñan sus reinenciones para que la entropía con el espectador no desaparezca.

La aparición de elementos referenciales se repetirá a lo largo del film y pueden identificarse como imágenes que enlazadas correctamente dentro del complejo discurso textual del autor, nos remiten a significaciones concretas. Los primeros encuadres del film nos muestran la no-vida que Giacomo Casanova desarrollará (fig. 107-108). La primera vez que lo vemos ni siquiera sabemos que se trata de él, pues aparece con una máscara blanca , no podemos verle el rostro. ¿Era ésta máscara del principio más real que la suya propia?



Fig. 107. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 108. *Il Casanova*. 1976.

Cuando por fin aparece, Casanova se nos muestra en todo su esplendor caricaturesco, y además, porta todos los atributos icónicos que la van a perseguir en su macabro baile sexual en el texto fílmico. Nos referimos a la fig. 107. Aparte de lo tétrico del paisaje, Giacomo viste con el atuendo que nos dejará ver en todas sus lujurias amorosas, unos calzones blancos ridículos que acentúan su patetismo. Lleva además una vela encendida, este elemento será un referente constante con el que Fellini nos muestra, en sendos encuadres como hemos apreciado en nuestro análisis, el deseo infernal de

---

<sup>85</sup> FELLINI, F. *E la nave va*. Entrevista. Longanesi, Milano, 1983, p. 175. Citado en *Ídem*, p. 270.

Giacomo, su condena y su salvación, que no es sino la fama de taladrador sexual que le precede, de hombre tocado por la gracia divina para los placeres más oscuros.

Pero sin duda, el objeto más importante de Giacomo es su caja de música que asemejándose a un relicario guarda un gran tesoro ,no místico, sino sexual. Un pájaro autómatas dorado que gracias a la música de Nino Rota se pone en movimiento cuando el falo de Giacomo lo hace, siendo un referente que alude en tono irónico y vulgar a su sexo. Este pájaro como “emblema del falo danza espasmódicamente mientras su dueño ejecuta proezas sexuales que le acarrearán no la fama de amante espiritual y atleta citereo que busca, sino la de asno semental”<sup>86</sup>.

En el primer encuadre en que este insólito objeto, al que se le ha otorgado una significación absolutamente maravillosa y profunda, aparece, Fellini nos lo muestra en todo su esplendor y realiza una concatenación de planos que conectan con movimientos de cámara a Giacomo con el autómatas volador, referente intertextual claro, que se refuerza cuando vemos en un encuadre a Giacomo haciendo las veces de su pequeño autómatas, con las alas abiertas preparándose para el acto sexual (fig. 111).



Fig. 109. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 110. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 111. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 112. *Il Casanova*. 1976.

<sup>86</sup> PEDRAZA P., y LÓPEZ GANDÍA. J., *Op. cit.*, p 222.

El pájaro y su caja son además atributos simbólicos del deseo mismo de Giacomo, que muchas veces le ha nublado su propia vida, su historia. Este amigo volátil es a la vez un aliado perfecto para su desempeño sexual que engrandece su fama pero también un lastre que le impide desvincularse de sus pulsiones. Esta idea queda ejemplificada en los expresivos encuadres de Venecia, en los que la ciudad es ya una arquitectura efímera, casi caligarista, donde Giacomo, que ha conseguido su huida de la cárcel, arrastra, literalmente, en su espalda, su caja de deseo mortuoria(fig.113). Tanto es así que en los últimos planos del film, Fellini, siempre tan preocupado por su espectador y por la muestra meticulosa pero velada de sus intenciones simbólicas, muestra a un



Fig. 113. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 114. *Il Casanova*. 1976.

Giacomo ya viejo y derrotado que en sus aposentos humildes, observa antes de abandonarse a la muerte, su pájaro , compañero y amigo que ahora ya es sólo un despojo, rodeado de bustos femeninos inertes, prefiguración textual de todas las mujeres a las que amó y que encontrará en los encuadres que siguen en su sueño mortuorio (fig. 114).

El color se convierte en otro de los atributos icónicos del film, pues es tratado como un recurso expresivo.

“El ojo humano ve las cosas en tanto que tal, con su carga de sentimientos, de ideas, de historia; es capaz de rapidísimas operaciones selectivas, sabe seleccionar los elementos que más fuertemente lo solicitan. El objetivo de la cámara no puede repetir esa operación. Su función es puramente mecánica: registra lo que la luz, tan mutable en el movimiento, le propone instante a instante. El director que se enfrenta con un film en color es como un escritor que tras haber escrito “ la habitación era verde”, viera escrito en el libro publicado “ la habitación era roja”. (...) Tras esto debería concluir diciendo que, no siendo posible rodar en color, hay que usar necesariamente el blanco y el negro. Pero por el contrario, a pesar de todas estas desilusiones, a pesar de un sentimiento de rabiosa impotencia que me ha envenenado meses de trabajo, creo que el color da a un film como el mío una nueva dimensión, algo que el blanco y negro nunca hubiera podido darle”<sup>87</sup>.

Hemos incluido estas reflexiones de Fellini en la entrevista que le realizó Kezich porque en cada una de sus palabras queda explicado, casi sin necesidad de reincidir sobre algunos argumentos, la visión que tiene el propio director y el sitio que le concede a la cualidad cromática. En muchas ocasiones la capacidad de Fellini para defenderse y argumentarse en sus reflexiones nos aportan una lucidez y una profundidad clave para posicionarnos<sup>88</sup>.

Hasta *Otto e mezzo*, Fellini había trabajado sus obras en blanco y negro y entendía que ésta era la única forma expresiva posible, como él mismo confesó en sus entrevistas, el rodaje en blanco y negro le suponía una visión romántica y casi reaccionaria. Pero Fellini, siempre en constante metamorfosis creativa, adopta su propio color para aplicarlo a sus obras como un nuevo factor expresivo, el conceptual<sup>89</sup>. Dado su tendencia casi maníaca al perfeccionamiento de todo lo que presenta en el film, al sumo cuidado de que la escenografía y cualquier elemento, por mínimo que parezca en el

---

<sup>87</sup> FELLINI, F., “L’intervista lunga”, entrevista por Kezich, en el volumen *Giuletta degli spiriti*. Cappelli, Bologna, 1965, p. 47, Citado en: *Op. cit.* pp. 208-209.

<sup>88</sup> PEDRAZA, P. y LÓPEZ GANDÍA, J., *Op.cit.*, p. 11.

<sup>89</sup> COLÓN PERALES, C., *Op. cit.*, p. 208.



encuadre, queden definidos bajo unas premisas que el director tiene muy claras, el uso del color le supuso más de una problemática. Sin embargo, desde que lo explotara creativamente en *Giulietta*... ya no pudo volverse atrás.

La relación de amor- odio había dado comienzo y Fellini canaliza este nuevo recurso, como todos los demás, a la recreación de su propio universo; el color de Fellini, como su mar, como sus escenografías, sólo pueden ser suyos. Esta necesidad conceptual queda reflejada en el *Casanova* directamente a través de los más mínimos matices cromáticos, que nos aportan una referencia directa de la significación del encuadre, de su medio expresivo. Los azules y los negros de la obra son apabullantes, como también los grises mates, y en general toda la gama cromática que se satura y se oscurece según el caso.



Fig. 115. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 116. *Il Casanova*. 1976.

Pero nada sería del color en el *Casanova* sin la luz, totalmente medida y estudiada que Fellini trabaja como si fuera un pintor barroco. El trato de la luz es pictórico y en algunas escenas, la verdadera protagonista que nos guía hacia los elementos iconológicos más importantes del encuadre. Fellini no quiere que se nos oculte nada, lo difícil, según el caso, es saber verlo. En las escenas sexuales es una constante que las mujeres aparezcan iluminadas después de alcanzar el orgasmo -esta idea de la captación del éxtasis femenino es totalmente análoga a la tendencia surrealista de enfatizar el deseo sexual en la imagen femenina-. No es casualidad que Giacomo siempre permanezca a la sombra, ejemplificación referencial lumínica que nos muestra la naturaleza de su carácter, la necesidad de su ligazón a la mujer que era, en última instancia, su madre (fig. 115-116).



El color es, por lo tanto, uno de los elementos fundamentales que hace del film la creación única a la que aspiraba Fellini, *il tottalle artificiale* en palabras de Monti. Se liberó de la jerarquía de la narración clásica, exprimió los recursos de las imágenes y los personajes al máximo para alcanzar grados de expresión absoluta, haciendo del rostro una máscara y de los vestidos un disfraz, y ahora, con el color, su sentimiento, su idea, queda definida para ser reformulada<sup>90</sup>.

## 9. Lo real-imaginado. El sueño de Giacomo Casanova

“Me lo he inventado todo para luego poder contarlo: una infancia, una personalidad, nostalgias, recuerdos...”

En la primera obra fílmica íntegramente felliniana el guión contiene una frase que se convertirá a partir del momento en axioma radical aplicable a todas las demás: *la verdadera vida es el sueño*<sup>91</sup>. En Casanova el carácter onírico del texto fílmico se revela a través de imágenes de niebla espesa, atmósferas cargadas de irrealidad que como hemos comentado, sitúan a los personajes en un limbo impersonal, no estando ni en este mundo ni en el otro.

Los elementos narrativos- ya liberados de todo convencionalismo- nos avisan de la llegada de un espacio no terrestre, al menos, no asible. La humedad y la niebla en los encuadres son el indicador directo del transporte a este nuevo mundo. Cuando Giacomo Casanova experimenta una de las crisis más profundas del film, asistimos a esta escenografía del sueño. Quiere morir porque está cansado de su vacío amoroso, de su deseo mismo. Decide suicidarse en el Támesis, la inmersión de las aguas del cuerpo de Giacomo ya tuvo su referente en la emersión-inmersión de Venecia-Venus en el canal artificioso de las primeras escenas. Estos encuadres de suicidio enlazan directamente con aquellos, ahora tiene lugar la *disgrasia* de la que algunas venecianas nos advirtieron.

---

<sup>90</sup> *Ídem.*

<sup>91</sup> FELLINI, F., *El jeque blanco*. Italia, 1952.



Fig. 117. *Il Casanova*. 1976.

Giacomo retorna a las aguas y también esta inmersión comporta un carácter edípico, un retorno al vientre de la madre. Pero antes de hundirse para siempre se produce el milagro, tiene una visión: escucha una nana, composición idílica de Nino Rota que despierta en Casanova el sentimiento maternal. Decide que tiene que conocer a esa mujer misteriosa que el encuadre entre la niebla nos deja atisbar al otro lado del río.

Después de esta visión onírica en la que Giacomo cree haber descubierto una diosa mitológica, cruza a la otra orilla, lo que se encuentra en ella es ya la orilla del sueño.

En este punto, Giacomo, en un entorno magicista y *clownesco*, asiste a un espectáculo de feria que nos remite directamente a la imagen de la mujer felliniana que hemos analizado durante toda nuestro recorrido. El sueño de Giacomo deviene mujer surrealista, donde se conjugan y entrelazan los ideales de mujer- madre, mujer- niña y diosa, mujer-hipertrofiada, mujer-mantis... Fellini elabora a través de la estética clown unos encuadres que responden a espacios psíquicos.

Algunos de estos encuadres nos presentan figuraciones plásticas muy caricaturescas, pequeños lienzos que están cargados de la ironía propia de las historietas gráficas del mundo del cómic. Estos referentes textuales son dilataciones memorialísticas de la infancia de Fellini. Cuando era niño descubrió asombrado una carpa de circo, y según sus historias, fue acompañando a estos singulares personajes durante varios días, el hecho, más o menos inventado por el autor, trajo consigo una ligazón al mundo circense que es recurrente en toda la obra fílmica felliniana (fig. 118-119).

Por otro lado, estas composiciones caricaturescas presentan una relación directa con el dibujo del cómic. Esta fascinación que surgió en Fellini desde niño fue arrastrada toda su vida, de ella adquirió la capacidad de la estilización emocional de sus personajes.



Fig. 118. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 119. *Il Casanova*. 1976.

Nos preguntamos por qué estas caricaturescas composiciones están formando parte del sueño de Giacomo Casanova, y encontramos la respuesta en la admiración que Fellini sintió siempre por un cómic que descubrió a los cinco o seis años y fascinaba al creador; *El pequeño Nemo*, un personaje que vivía en el mundo del sueño, siendo lo onírico el espacio donde podían suceder las visiones y las situaciones más inesperadas en las que se rodeaba de payasos, conocía a seres gigantescos o caminaba por el techo. La relación de la imagen textual con el mundo del inconsciente felliniano es obvia. El director nos está descubriendo a través del texto fílmico sus emociones mismas. ¿No era ésta la idea perfecta de la creación en el mundo surrealista?

El propio director declara la gran influencia que esta tira cómica significó para él; “Al final de cada excursión dominical, el pequeño Nemo se sentaba y se daba cuenta de que había estado durmiendo. Si se trataba de un sueño bueno, lamentaba que le hubieran despertado, y si era una pesadilla se mostraba contento y se preguntaba qué habría comido antes de irse a la cama. De niño, siempre me fui a la cama esperando que soñaría como el pequeño Nemo. Y a veces ocurría. Creo que mi vida onírica estuvo influida por el pequeño Nemo, pero no porque mis sueños fueran los suyos. Yo soñaba mis sueños. Pero saber de la existencia de este personaje significaba que había infinitas posibilidades de sueño para explotar en el futuro”<sup>92</sup>.



Fig. 120. *El pequeño Nemo*. 1924.

Continuando con nuestro análisis, Giacomo a la par que aturdido y fascinado, es invitado a entrar a un monstruo gigante, una gran ballena que está engullendo, literalmente, a una fila de hombres que cabizbajos no se resisten a entrar, se abandonan

<sup>92</sup> ALFIERI, C., *Op. cit.*, p. 35.

a su triste destino. Esta ballena es la representación del sexo femenino que engulle a los hombres, pero también es la entrada al útero materno, la nana fue una referencia extratextual que nos confirma esta hipótesis (fig. 121).



Fig. 121. *Il Casanova*. 1976.

Antes de atravesar el umbral, Fellini nos muestra encuadres con imágenes asociativas del sueño de Giacomo al más puro estilo surrealista. Esto es, un hombre que en su barriga tiene pintado un rostro de una mujer que sonríe (fig.123), una mujer que en primer plano nos mira peligrosamente- que es la representación directa de la *femme fatale* con ropajes de diosa diabólica (fig. 124); otro encuadre se interesa por una mujer que come ávidamente con gesto lascivo y sonríe- referencia directa a la mujer mantis(fig. 125). Por su parte, una gran atracción de feria tirada por caballos simboliza el deseo de Giacomo, que arrastra a mujeres volátiles, que no existen.

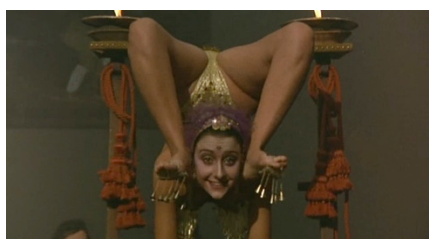


Fig. 122. *Il Casanova*. 1976.



Fig, 123, *Il Casanova*. 1976.

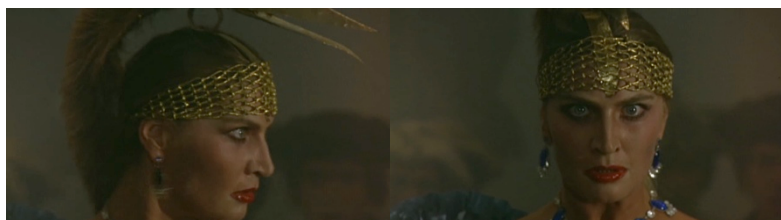


Fig. 124. *Il Casanova*. 1976.

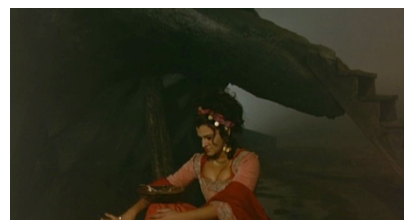


Fig .125. *Il Casanova*. 1976.

La idea de miedo frente al sexo femenino está ampliamente tratada en estas infernales secuencias oníricas que nos remiten directamente a las ideas surrealistas con respecto a la mujer, cuando el hombre se aproxima experimenta vértigo, la atracción de la perdición.

Aragon, en *Le paysan de Paris* lo describió de esta forma; “Oh hendidura, hendidura húmeda y suave, querido abismo vertiginoso”. Octavio Paz también evoca el misterio asociado a la vagina ; “pero el muro de silencio que, ciertos días, cierra el paso al pensamiento, la marea innominable- la marea de vacío- que se instala como una avidez que nada apacigua y una sentencia que no se ablanda, el invisible agujero que a veces se abre delante de mí, la gran boca maternal de la ausencia- la vagina abierta que me engulle y me deglute y me expulsa: ¡Sal al tiempo, al tiempo!”<sup>93</sup>.

La misma idea de engullimiento y expulsión narrada por Paz es la que ofrece la obra pictórica de André Masson, donde los amantes se transforman en moluscos, vegetales, sanguijuelas. Estas terribles asociaciones al sexo femenino serán ejemplificadas en el interior de la ballena de Fellini.

“Tú viajas, Edgar, a tierras que no existen- comenta Casanova.

Y tu viaje a través del cuerpo de la mujer, ¿a dónde te lleva? A ninguna parte- responde Edgar”<sup>94</sup>.

Este esclarecedor diálogo tiene lugar, no por casualidad, dentro de la ballena y viene reforzado por las proyecciones con una linterna mágica que Casanova visualiza fascinado. Estos elementos son referentes extratextuales directamente ligados al surrealismo, pues todos los dibujos que en primer plano y en plano detalle nos muestra Fellini son creaciones del artista francés surrealista Roland Topor, por encargo expreso del director.

### **9.1. Roland Topor , el artista surrealista que dibuja el sueño de Casanova**

Es necesario que nos detengamos en esta referencia textual, pues es una línea que conecta con el surrealismo por deseo expreso de Federico Fellini. No por casualidad,

---

<sup>93</sup> PAZ, O., “Lettre à une inconnue” en Catalogue de l’exposition internationale du surréalisme, de 1959-1960, citado en GAUTHIER, X., *Op. cit.*, p. 121.

<sup>94</sup> FELLINI, F., *Il Casanova*, Italia, 1976.

Topor es el encargado de realizar estos dibujos para el sueño de Giacomo. Este artista, definido como un ser complejo y amante de la ironía sutil, dirigió toda su obra al mundo del inconsciente, plagando cada una de sus creaciones de un ambiente circense que le fascinaba<sup>95</sup>.

Como Fellini, sabía transformar la tragedia en un sentimiento humorístico, sus obras pueden ser definidas a partir de las palabras de aquél, a propósito del sentimiento tragicómico de sus películas; “Nada es más triste que la risa, nada más hermoso, magnífico, estimulante, y enriquecedor que el terror de la desesperación profunda. Creo que cada hombre, mientras vive, es prisionero de este miedo terrible, en el cual toda prosperidad está condenada a fracasar, pero que guarda, incluso en su abismo más profundo, esa libertad esperanzadora que le permite sonreír en situaciones aparentemente desesperadas”<sup>96</sup>.

Los diseños de Topor presentan una influencia directa del dadaísmo y el surrealismo, su contacto con el arte fue temprano, ya a los trece años gracias al Dadá y a las teorías de Tristan Tzara el autor descubrió que podía aplicar diferentes ópticas a las cosas, podía reinterpretarlas, y así lo hizo. En sus obras los personajes quedan en una especie de limbo alucinatorio sin tiempo ni espacio, dominados por sentimientos y deseos que a través del campo imaginativo y onírico nos transportan a escenas de detalles insólitos, donde la muerte y el sexo femenino se conjugan, se repiten algunas ideas mitificadas ya por los surrealistas, como el miedo a la vagina femenina o la visión de la mujer mantis<sup>97</sup>. También en algunas obras Topor deja al descubierto las pulsiones sexuales asociadas a lo mortuorio, lo cual conecta directamente con los elementos surrealistas ampliamente desarrollados.

Para Fellini este artista crea los diseños que se proyectaran en la linterna mágica, dentro de la gran ballena<sup>98</sup>. Las seis obras se centran en la idea que Giacomo Casanova manifiesta respecto al sexo femenino. En todas ellas Topor consigue elaborar la intención que Fellini pretendía y que le confesó en una carta a su amigo y poeta Andrea Zanzotto, donde declaró que la linterna mágica aportaba “un mosaico de emociones

---

<sup>95</sup> DURI, G., e TAVERNA, C., *Topor. Roi malgré lui*. Milano, Nuages, 2009, p. 6.

<sup>96</sup> FELLINI, F., Fellini por... op. cit., p. 69.

<sup>97</sup> DURI, G., e TAVERNA, C., *Op. cit.* pp. 20-21.

<sup>98</sup> Topor ya había colaborado asiduamente en otras obras fílmicas realizadas por René Laloux. En JOUBERT-LAURENCIN, H., “Le cinema de Roland Topor”, en WILLER, T., (coord.), *Topor : dessins paniques*. París, Musées de Strasbourg, 2004, pp. 25-32.

pueriles y ansiosas, fabulosas y aterradoras que definen emblemáticamente el encuentro neurótico de Casanova con la mujer”<sup>99</sup>.

Esta referencia plástica es, además, una muestra directa de la idea del miedo al sexo femenino. La vagina de la mujer aparece en el primer encuadre como un círculo concéntrico que en sendos planos detalle acrecienta la sensación de vértigo que ya trataban los surrealistas(fig.132).Entre estos círculos concéntricos se aprecia perfectamente los cuerpos de pequeños hombrecitos que han quedado atrapados en la vagina de la mujer, convertida ahora en una tela de araña. En otro de los dibujos proyectados el sexo de la mujer es un organismo dotado de tentáculos, terrible y amplio.



Fig. 126. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 127. *Il Casanova*. 1976.

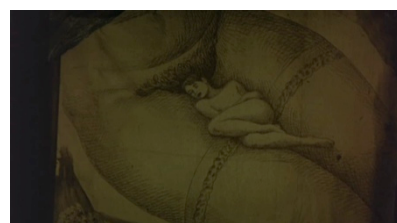


Fig. 128. *Il Casanova*. 1976.

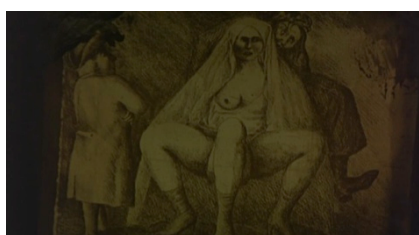


Fig. 129. *Il Casanova*. 1976.

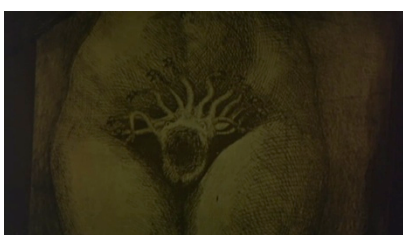


Fig. 130. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 131. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 132. *Il Casanova*. 1976.

<sup>99</sup> *Ídem*, p. 27.





Fig. 133. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 134. *Il Casanova*. 1976.

Hay dos imágenes en la linterna mágica sobre las que Fellini reincide (fig. 132) representación del abismo, y la imagen del sexo femenino dotado de rostro, análogo al retrato plástico de Magritte ( *La violación*, 1934), en el que la efigie femenina era el sexo. En este caso, el pubis ha sido dotado de rostro, pero aún más, es un rostro diabólico y aterrador por su capacidad de llevar al hombre a la perdición (fig.134).

Sendas imágenes pertenecen a la serie de dibujos de Topor, algunos de ellos no aparecen proyectados en la linterna mágica, pero fueron creaciones del artista para dicho cometido, en todas ellas se refuerza la idea de la mala mujer, diabólica y pecaminosa, bien a través de su sexo, bien a través de formas hipertrofiadas que ofrecen una apariencia lasciva y enfermiza (fig. 135 a 139).



Fig. 135. Topor, Diseños para la linterna del Casanova. 1975.



Fig. 136. Topor, Diseños para la linterna del Casanova. 1975.



Fig. 137. Topor, Diseños para la linterna del Casanova. 1975.



Fig. 138. Topor, Diseños para la linterna del Casanova. 1975.



Fig. 139. Topor, Diseños para la linterna del Casanova. 1975.

La mujer es un sueño del hombre, su propio invento, como se ejemplifica en la fig. 136; además, la fig. 137 es un referente plástico extratextual que está íntimamente relacionado con la imagen de los caballos que en el film ha parecido en algunos



encuadres como la ejemplificación del deseo de Giacomo, en este caso, el caballo de Topor, ha sido volteado y está dirigido por un carro de mujeres con los atributos sexuales enfatizados, referencia directa al deseo del hombre, en particular de Casanova, que se ha visto arrastrado al abismo por un carro que regentan las mujeres fatales. Las imágenes de las mujeres hipertrofiadas o con los miembros multiplicados y remarcados, pertenece también a la idea sexual del hombre que ve en el cuerpo de la mujer sólo órganos para el placer sexual (fig. 139).

## 9.2. El estado onírico de Casanova y el psicoanálisis

El estado onírico de Giacomo culmina con el encuentro de la mujer gigante que había visto en el lago antes de su suicidio. Esta señora hipertrofiada presenta el ideal materno, la Magna Mater. Ansía tanto estar cerca de ella que Fellini, en un empleo magistral de los recursos cinematográficos, introduce un sueño dentro del sueño de Casanova; pues éste se imagina a su diosa gigante luchando en una red vacía, una especie de carpa de circo (fig. 140). Una vez más el referente del fuego, una hoguera en el flanco izquierdo del encuadre que remite directamente al deseo alucinatorio de Giacomo.



Fig. 140. *Il Casanova*. 1976.

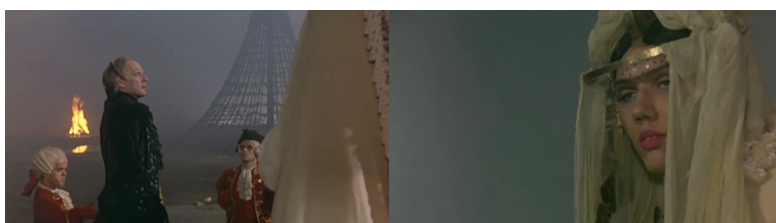


Fig. 141. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 142. *Il Casanova*. 1976.

Estas imágenes llenas de una atmósfera nebulosa y cargada son la imaginación absoluta, el deseo de Giacomo de ver a esa enorme bestia maternal derrotando a todos los hombres, a todos sus enemigos (fig.142). Estos confusos encuadres en los que los

movimientos de cámara son protagonistas por encontrarnos en el ambiente onírico de un sueño mismo, son las referencias directas de las teorías psicoanalíticas aplicadas al personaje de Giacomo.

Finalmente, y tras sobornar a uno de los acompañantes de la misteriosa mujer, consigue espiar a esta gigante-madre. Todos los referentes de las escenas que siguen enlazan a la giganta con lo infantil e inocente, lo púdico, en un encuadre vemos unas muñecas a las que la mujer peina y cuida (fig.144). A través de los ojos de Giacomo la vemos rodeada de una extraña inocencia porque es la imagen femenina de una niña, su futura madre, la que conseguirá cuidarlo. Todo lo que transcurre es una referencia al complejo edípico de Giacomo. La giganta se baña y él la observa con ternura mientras los dos enanos-hombres -que son a su vez la estilización grotesca y caricaturizada de niños pequeños-, juegan con ella y le piden que cante una nana (fig.145-146). Cuando la música comienza Giacomo se abandona por completo, la nana es su infancia, su madre, su complejo. Se queda dormido como un niño y el sueño termina. Al despertar sólo sombras y ruinas.



Fig. 143. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 144. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 145. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 146. *Il Casanova*. 1976.

El sueño de Giacomo Casanova antes del suicidio pone en evidencia una crisis en sus relaciones amorosas, la imposibilidad del protagonista de amar y ser amado que se traduce en sus deseos, que le conducen sin remedio a la pérdida de sí mismo. El protagonista pone en evidencia sus relaciones personales porque aún está ligado a su madre. Para Fellini este era el principal problema de su Casanova.

“Casanova es un títere que mira el mundo con ojos de piedra...Alrededor de él no sucede nada, todo lo que se ve en la película, y lo que Casanova ve en el interior de sus ojos impertérritos está dentro, no fuera...En resumen, Casanova es Pinocho, pero un Pinocho que nunca se hace humano”<sup>100</sup>.

Esta idea que desarrolla con su personaje está ligada a las teorías psicoanalíticas que establecen que las relaciones con la madre son la base de las relaciones futuras en el ámbito sexual-amoroso. Este argumento comporta el núcleo de la teoría freudiana y de su interpretación de los sueños, y es una idea que también expusieron en sus obras los artistas surrealistas.

Podríamos sintetizarla a través del cuento de Borges, *Las ruinas circulares*. Este relato, citado por Gauthier<sup>101</sup>, nos habla del deseo de un hombre de crearse un hijo. “Quería soñar a un hombre: quería soñarlo con una integridad minuciosa e imponerlo a la realidad, [...]”, después de algunos años pensándolo “en el sueño del hombre que soñaba el soñado se despertó”. Este niño era como los demás individuos, pero tenía una particularidad: podía andar por el fuego sin sufrir daño alguno; el creador, muy satisfecho del hijo que por fin había conseguido, terminó por cansarse de la vida y quiso morir tirándose a un incendio. Con pavor se percató de que no ardía, “con terror comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo”.

Hemos seleccionado esta obra de Borges para ejemplificar lo que sucede en el sueño de Giacomo deliberadamente, pues este escritor era una de las personas a las que Fellini declaró admirar profundamente, sobre él escribió estas reveladoras palabras;

“Borges me comunica siempre una singular exaltación pacificadora a causa de su prodigiosa vocación de aprisionar, aunque sólo sea por un instante, entidades tan ambiguas y enrarecidas como el tiempo, el destino, la muerte, los sueños, en operaciones mentales poderosas y refinadas, en mecanismos conceptuales poderosamente simplificados, libres de los oropeles de la lógica, de los juegos de equilibrio de la dialéctica. Sobre todo, para un hombre de cine, Borges es un autor particularmente estimulante en cuanto a lo excepcional de su literatura

---

<sup>100</sup> FELLINI, F., *Op. cit.*, p. 223.

<sup>101</sup> GAUTHIER, X., *Op. cit.*, p. 190-191.

consiste en ser muy parecida al sueño, como una extraordinaria visión onírica al evocar del subconsciente imágenes intactas donde la cosa y su significado coexisten simultáneamente, exactamente como en una película”<sup>102</sup>.

Por lo tanto, el otro no existe sino por el vínculo que nos creamos con él, enlazando con la teoría de Freud, cada hombre es el sueño de su madre y por consiguiente, la madre es el sueño de cada hombre. Es el modelo que el inconsciente masculino busca sin cesar en todas las relaciones, su relación materna es el vínculo estructurante que marca su futura relación con el mundo.

Breton en *Arcane 17* escribe que el hombre es arrojado a la vida en busca de un ser del otro sexo, de uno solo<sup>103</sup>, todo ser humano ha sido por tanto, liberado en su nacimiento de la muerte, en palabras de Freud: “el nacimiento es [...] el primer hecho de angustia y por consiguiente la fuente y el modelo de la angustia”<sup>104</sup>.

El viaje onírico de Giacomo Casanova es la búsqueda de su madre, su imposibilidad de alcanzarla lleva a nuestro protagonista finalmente a amar a una mujer objeto, a un muñeco mecánico. Esa mujer no existe, el reconocimiento en ella de la mujer única deviene en narcisismo por su imposibilidad de librarse del lastre de la madre, Casanova está condenado a ser un Pinocho que nunca despierte.

En el texto fílmico, todo lo comentado se refleja en la aparición de la madre en el film. Giacomo la buscó en el sueño que hemos comentado, pero sólo encontró la imagen que él deseaba. El encuentro más importante viene desarrollado en un tono onírico en la ópera de Dresde. Es una representación de su fantasía misma (fantasía que ha tenido Giacomo después de alcanzar el orgasmo en el burdel a manos de la mujer-mantis jorobada, hecho que no es baladí si tenemos en cuenta que en esta escena es devorado por su deseo mismo por mujeres fatales), que culmina con la visión de su madre en uno de los palcos que lo observa, detenida y cauta, ausente. Cuando se acerca a ella la vejez de la madre asombra como máscara de lo falso. Fellini ha hecho que su Casanova-

---

<sup>102</sup> FELLINI, F., *Op. cit.*, p. 168.

<sup>103</sup> BRETON A., *Arcane 17*, citado en *Ídem*.

<sup>104</sup> *Ídem*.

Pinocho quede empequeñecido ante ella, lo presenta totalmente sometido en un contrapicado oblicuo baja la dura mirada inquisitoria de la mujer (fig. 148-149).



Fig. 147. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 148. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 149. *Il Casanova*. 1976.

Ella es ahora una carga pesada, un fardo, el lastre del recuerdo de la infancia y de su imposibilidad de salir del útero, que queda ejemplificado por la escena en la que el *pinocho* la carga literalmente sobre sus espaldas. El camino que recorre con su madre a cuestas finaliza en el carro que la espera fuera, en el que Casanova debe abandonarla, despedirse de una vez por todas (fig. 150-151). Con la promesa de volverla a ver, frustrado, la introduce en un ataúd mortuario que es una imagen textual que ejemplifica su propia muerte, la muerte del recuerdo de la madre, tan pesado y calamitoso para el protagonista (fig.152). No podrá visitarla porque ni siquiera le ha preguntado donde vive. Casanova visualizará a la muerta alejarse a través de los cristales empañados del carruaje, en el que ella le está diciendo adiós (fig. 153-154).



Fig. 150. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 151. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 152. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 153. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 154. *Il Casanova*. 1976.



Fellini vuelve a la idea que ya presentara tras la salida de Giacomo de la cárcel veneciana, esto es, Casanova está condenado a llevar el deseo en sus espaldas, un deseo que se traduce en pulsión de muerte porque no ha podido resolver la relación con su madre, a la que a pesar de todo, sigue llevando sobre los hombros y a la que no por casualidad, conduce hasta un coche fúnebre.

La muerte total del Casanova felliniano también es un sueño. Giacomo, ya viejo y despojado de toda la vanidad que nos hacía repudiarlo, está solo. Su pájaro mecánico ya ha agonizado. La imagen final es el culmen del discurso mortuario que veníamos augurando en el film a través de los referentes textuales del mismo.

Casanova anda entre las aguas de una Venecia que se ha congelado (fig.156). Bajo el puente de Rialto ve como pasan ante él todas las mujeres a las que ha amado, todas las imágenes ideales de las mismas (fig. 157). En medio de las aguas gélidas lo espera Rosalba, su mujer inerte. Una carroza entra por la izquierda, dorada, es su ataúd, (fig.158). En ella, el Papa le hace un saludo recriminatorio, quizás por su vida pecaminosa, a su lado, su madre, a la que inevitablemente se dispone a volver, a cerrar el círculo.



Fig. 155. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 156. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 157. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 158. *Il Casanova*.

Rosalba le espera, es la metáfora de la muerte, la ejemplificación de su deseo y de su huida, el vacío mismo. Giacomo se abrazará a ella para el último baile, esta vez, se

convertirá en su doble. La imagen cinematográfica es sublime, Fellini ha despedido de la forma más poética posible a su muñeco mecánico (fig. 159- 160-161).



Fig. 159. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 160. *Il Casanova*. 1976.



Fig. 161. *Il Casanova*. 1976.

## 10. Conclusiones

El final de este trabajo nos permite establecer una serie de conclusiones con respecto a nuestro objeto de estudio: la relación entre la obra fílmica de Federico Fellini y el surrealismo (teorías y obras plásticas). Establecemos que la obra de Federico Fellini está plagada de imágenes que nos remiten directamente a las bases teóricas y plásticas de dicho movimiento. En la obra de Fellini queda expresamente manifiesta la búsqueda por parte de sus personajes de la pasión, el eros. La idea del deseo de Fellini nunca, o casi nunca, responde al ideal del eros triunfante, sino al eros trágico, aquél que está herido por sus propias pulsiones.

En la inmersión del texto fílmico de *Il Casanova* hemos comprobado que no existe en ninguna relación sexual del protagonista un encuentro bello, platónicamente hablando. En todas sus extensiones amorosas Giacomo Casanova cede sin descanso a un deseo traducido en pulsión de muerte, repitiendo el coito convulsamente en todas las situaciones con mujeres a las que no ama, o simplemente para mostrar su vanidad. Esta obra es el reflejo del polimorfismo del deseo, en el caso de Giacomo, la pulsión sexual se traduce en negación del otro- semejante, en beneficio de una construcción, esto es, de un fantasma fabricado. Esta máscara mortuoria que acompaña a Giacomo durante todo el film es la máscara del vacío, de la no-vida; Fellini consigue ejemplificar a través de su personaje las contradicciones que subyacían bajo el grupo bretoniano con respecto al sexo.

Dichas contradicciones son reprochables al surrealismo, que defendía por una parte el culto al amor libre pero reivindicaba a la vez el culto a la mujer total y por consiguiente, a la monogamia. La trampa de la liberación femenina comenzó en dichas teorías y este germen de convencionalismos católico-morales se arrastra hasta la mujer- objeto que tiene su apoteosis en la mujer-maniquí del Casanova. Sin embargo, subyace algo muy importante bajo estas ideas; los surrealistas dejaron al descubierto su debilidad con respecto al Eros, su imposibilidad de no poder predicar con el ejemplo de liberar de una vez por todas los convencionalismos sexuales y otorgar tanto a mujeres como hombres una posición equitativa en todos los aspectos, sin embargo, no es menos cierto que el grupo bretoniano deja al descubierto el conflicto que supone para el individuo el



enfrentarse a su pasión, a los deseos desplegados, es difícil reprochar estas contradicciones si se tiene en cuenta que al manifestarlas se han hecho reales y podemos someterlas a crítica. Concluimos, por tanto, que al surrealismo se debe la exposición de las contradicciones de las pulsiones sexuales, el acercamiento a las mismas a través de las teorías psicoanalíticas, que sobrevive en las obras cinematográficas de Fellini.

Pero hay más, Fellini se ha dado cuenta de dichos desencuentros y consigue superarlos en su obra, a pesar de que en un primer acercamiento puede parecer que la imagen femenina quede denostada. El autor sabe que el orgasmo es femenino, que el placer es femenino. En todos los actos sexuales Giacomo sólo actúa movido por el automatismo de su propio deseo frustrado, pero las mujeres a las que ama terminan satisfechas. Por su parte, su deseo nunca queda saciado con estas mujeres, sólo consigue acercarse al orgasmo y al deseo de satisfacción con una muñeca. Cuando hace el amor con esta maniquí se está aferrando a la no-vida, porque el vértigo del vacío que para él supone el sexo femenino es una barrera infranqueable. Fellini, por tanto, ha superado la contradicción de los surrealistas.

Concluimos que estas tormentosas relaciones del protagonista provienen de la relación en el estadio infantil con su madre, que en este caso y como hemos analizado, sería nociva. El propio Fellini declaró que Giacomo era un triste italiano incapaz de salir de las faldas de su madre, un Pinocho que nunca podría hacerse humano porque no terminaría de madurar jamás. Y esa idea psicoanalítica está impresa en todas las imágenes fílmicas.

Fellini, tan interesado en lo oculto y maravilloso, declaró en más de una ocasión que Jung había significado un padre para él, un referente que le corroboró que existen otros mundos velados en el ámbito de lo visible que pueden alcanzarse a través de diferentes metas. Esto es lo que busca el director en toda su producción. En *Il Casanova* más que nunca, la idea es total. A través del recorrido minucioso por la obra entendemos que la capacidad de crear un universo propio por parte del autor va mucho más lejos del adjetivo felliniano. Fellini consigue crear unas imágenes que, aisladas, son una composición única cargada de referentes. Alcanza a través de esta obra su verdadera idea de cine, esto es, poder expresar a través de imágenes que no estén ligadas a un espacio temporal-narrativo clásico aquello que su subjetividad le dicte. Por estas

razones la idea bergsoniana de la realidad nos parece adecuada para describir, en parte, la obra de Fellini. Su subjetivización del mundo le hace mostrar el ideal estilizado en un discurso emotivo que se expande a toda temporalidad fílmica.

El recorrido a través del cuerpo femenino nos ha aportado la clave para crear un discurso sólido acerca de las relaciones que queríamos apuntar como imprescindibles. El cuerpo de la mujer está siempre ligado a un ideal arquetípico con fundamentación surrealista. Además de la clasificación que hemos realizado, tras nuestro análisis, entendemos que el cuerpo femenino queda, en el culmen del amor de Casanova con la muñeca Rosalba, descontextualizado, es un cuerpo ya descompuesto, reflejo de la mujer que inventaron los surrealistas y de su propio eros, negativo.

Con respecto a la idea del espectador, Fellini es un enunciador que claramente nos implica en su obra. En sendos encuadres ha quedado ejemplificado que quiere introducirnos en la historia, en última instancia somos parte del deseo de Giacomo, pero también lo observamos desde fuera, en una relación perversa y mortuoria. Fellini lo sabe y nos implica en esta obra a veces agresiva para nuestra sensibilidad porque quiere dejar al descubierto la verdadera cara de Giacomo, lo despreciable del ser. En todo momento, nos está introduciendo violentamente en el film, en el espacio de un deseo macabro.

A propósito de la iconología surrealista, nos parece importante señalar, después de la descomposición analítica, que en la obra fílmica se han repetido una serie de elementos que se desarrollan en el film como imágenes asociativas. El pájaro de Giacomo es la expresión del deseo, el movimiento del coito, alusión directa al falo del protagonista. El fuego es un elemento de deseo, referente directo del infierno interior de éste. Estas asociaciones de imágenes descontextualizadas ya de su sentido primario nos remiten directamente a las primeras obras fílmicas surrealistas.

Finalmente, lo más importante de estas polisémicas conexiones que hemos venido realizando, es la ligazón directa que existe entre el mundo del sueño y la obra de Fellini. En el espacio de lo imaginario se desarrollan los deseos más claros de Casanova. Todo esto se enfatiza en el sueño de Giacomo antes del suicidio, donde Fellini recoge de manera magistral que el mundo del sueño es la clave para entender el film en particular,

y su poética en general. Las obras plásticas de Topor también nos arrojan luz para corroborar la relación surrealista.

También en los sueños vive sus hechos más dramáticos, como el encuentro con su madre. Fellini tiene la capacidad de situarnos en un entorno desconocido, irreal, pero que tampoco está dentro del total imaginario. Precisamente creemos que esto es lo que hace que Federico Fellini conecte directamente con la poética surrealista, su inclusión en el mundo del inconsciente a través de la creación de sus imágenes. Esto resuelve las premisas del grupo bretoniano, desesperado por encontrar en la poesía automática o en la asociación de ideas la clave para el encuentro entre lo soñado y lo real. Fellini consigue esta premisa y la supera, incluso. Porque el lenguaje del autor ya deviene en sí mismo poética, su capacidad reside en haber reconstituido un lenguaje vanguardista y en base a sus premisas más radicales, estilizarlo, reconstruirlo y hacerlo nuevamente, plausible, tal es el logro de este director con alma surrealista.

## 11. Bibliografía

- AA.VV.: *El surrealismo y sus imágenes*. Madrid, Mapfre, 2002.
- ADES, D., *El dada y el surrealismo*. Barcelona, Labor, 1975.
- ALFIERI, C., *Federico Fellini*. Madrid, Rueda, 1998.
- ARTAUD, A., *El cine*. Madrid, Alianza, 2002.
- BARLOW, M., *El pensamiento de Bergson*. México, Fondo de Cultura Económica, 1968.
- BARTHES, R., *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós, 2002.
- BERGSON, H., *Introducción a la metafísica; La risa*. México, Porrúa, 1986.
- BERTETTO, P., *Cine, fábrica y vanguardia*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- BORDWELL D., y THOMPSON K., *Storia del Cinema, un'introduzione*. Milano, McGraw-Hill, 2010.
- BRETON, A., *Los vasos comunicantes*, Madrid, Siruela, 2005.
- BRETON, A., *Manifiestos del surrealismo*. Madrid, Guadarrama, 1969.
- BRETON, A., y SOUPAULT, P., *Diccionario abreviado del surrealismo*. Madrid, Siruela, 2003.
- BUÑUEL, L., *Mi último suspiro*. Plaza & Janes. Barcelona. 1982.
- Catálogo de la Exposición *HANS BELLMER*, celebrada del 8 de febrero al 31 de marzo, 1973, en Amberes. Edita Lens Fine Art, 1973.
- CIRLOT, J.E., *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona, Antrophos, 1986.
- COLÓN PERALES, C., *Fellini o lo fingido verdadero*, Sevilla, Alfar, 1989.
- CREGO, C., *Perversa y utópica. La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*. Madrid, Abada, 2007.

CUEVAS DEL BARRIO, J., *Entre el silencio y el rechazo. Sigmund Freud ante el arte de las vanguardias*. Málaga, Spicum: Universidad de Málaga, 2011.

DALÍ, S., *Diario de un genio*. Barcelona, Tusquets, 2008.

DURI, G., e TAVERNA, C., *Topor. Roi malgré lui*. Milano, Nuages, 2009.

FELLINI, F., *Fellini por Fellini*. Madrid, Fundamentos, 1984.

GAUTHIER, X., *Surrealismo y sexualidad*. Buenos Aires, Corregidor, 1976.

GRAZZINI, G., *Conversaciones con Fellini. Algún día haré una bella historia del amor*. Barcelona, Gedisa, 1985.

GUBERN, R., *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona, Anagrama, 1999.

GUIGON, E., (coord.), *El objeto surrealista*. Valencia, IVAM Institut d'Art Modern, 1997.

JOUBERT-LAURENCIN, H., "Le cinema de Roland Topor", en WILLER, T., (coord.), *Topor : dessins paniques*. París, Musées de Strasbourg, 2004.

KYROU, A., *Le surréalisme au cinema*. París, Ramsay, 1985.

KRAUSS, R.: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza, 2002.

LUPI, G., *Federico Fellini*. Milano, Mediane, 2009.

MICHEL, M. de: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza, 2004.

PEDRAZA, P., "La amante mecánica (Vanguardia y máquina)", *Trama y fondo: revista de cultura*, 11 (2001).

PEDRAZA, P., y LÓPEZ GANDÍA, J., *Federico Fellini*. Madrid, Cátedra, 1993.

POYATO SÁNCHEZ, P., *Las imágenes cinematográficas de Luis Buñuel. (Fotografías que se suceden vermicularmente)*. Un perro andaluz, Viridiana, Ese oscuro objeto del deseo: *ejercicios de análisis textual*. Caja España. Valladolid, 1998.

- POYATO SÁNCHEZ, P., , *Introducción a la teoría y análisis de la imagen fo-  
cinemato-gráfica*. Grupo Editorial Universitario. Granada. 2006.
- PUELLES ROMERO, L., *El desorden necesario: filosofía del objeto surrealista*.  
Málaga, Universidad de Málaga, 2002.
- PUELLES ROMERO, L., *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador*.  
Madrid, Abada, 2011.
- RAYMOND, M.: *De Baudelaire al surrealismo*. Madrid, Fondo de cultura económica,  
1983.
- RAMÍREZ, J. A., *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Madrid, Siruela, 2006.
- SANCHEZ BIOSCA, V., *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros,  
fronteras*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2004.
- SÁNCHEZ VIDAL, A., “El surrealismo en el cine” en *El surrealismo y sus imágenes*.  
Madrid, Fundación Mapfre, 2002.
- STOICHITA, V., *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Madrid,  
Siruela, 2006.